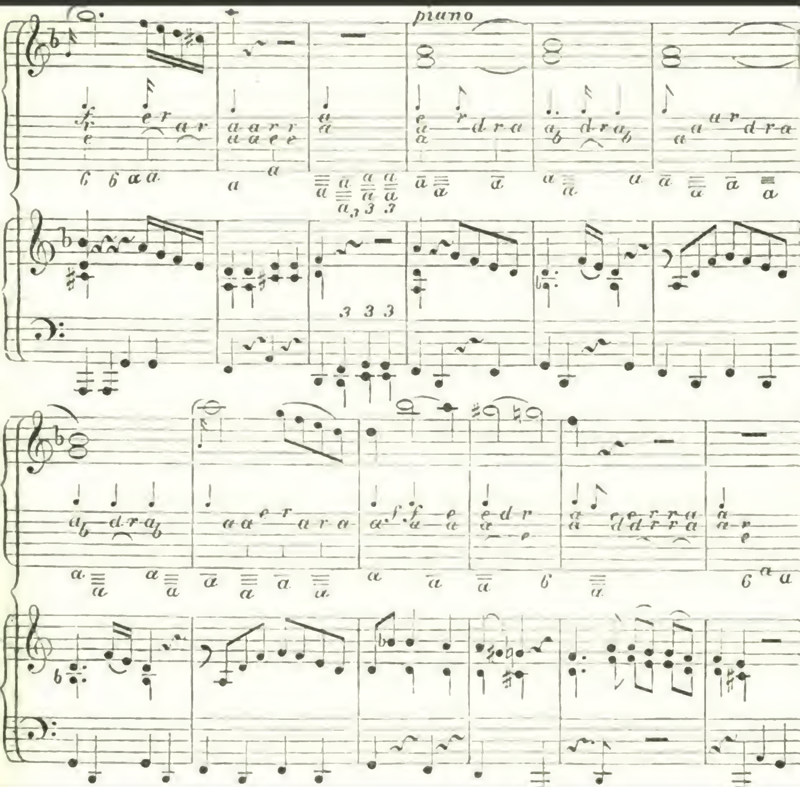

Musikalisches Conversations-Lexikon

Hermann Mendel, August Reissmann

Musikalisches
CONVERSATIONS-LEXIKON.

Eine Encyklopädie

der

gesammten musikalischen Wissenschaften.

Für Gebildete aller Stände,

unter Mitwirkung

der Herren Prof. **Franz M. Böhme**, Custos **A. Dörffel**, Kapellmeister Prof. **H. Dorn**, Prof. **G. Engel**, K. S. Kammermusiker **M. Fürstenau**, Dir. **Gevaërt**, **L. Hartmann**, Dr. **F. Hüffer**, Prof. **F. W. Jähns**, Dr. **W. Langhans**, Prof. **E. Mach**, Prof. Dr. **Emil Naumann**, Universitäts-Musikdir. Dr. **Ernst Naumann**, Prof. Dr. **Oscar Paul**, Dr. **A. Reissmann**, Prof. **E. F. Richter**, Prof. **W. H. Riehl**, Musikdir. **Th. Rode**, Prof. **H. Ruff**, Musikdir. Dr. **W. Rust**, Geh. Rath **Schlecht**, **O. Tiersch**, **O. Wangemann**, Prof. Dr. **H. Zopff** u. s. w., u. s. w.

begründet

von

Hermann Mendel.

Fortgesetzt

von

Dr. August Reissmann.

Zehnter Band.

BERLIN,
Verlag von Robert Oppenheim.
1878.

Stradivarius, Francesco, ältester Sohn des Vorigen, arbeitete mehrere Jahre in Gemeinschaft seines Bruders Omobone. Es sind gute Instrumente von ihm vorhanden, aber die Meisterschaft des Vaters erreichte er nicht. Man findet es unbegreiflich, dass er sich nicht an das Modell des Vaters hielt. Er wählte ein Originalpatron mit kühnen, aber roh gezeichneten Umrissen. Die *f*-Löcher sind ganz verschieden von den schönen Linien der Geige des Vaters, auch verwendete er einen dunkleren und schlechteren Lack. Er starb am 11. Mai 1743. Seine Zettel vom Jahre 1725—1743 lauten:

FRANCESCUS STRADIVARIUS CREMONENSIS
FILIUS ANTONII, FACIEBAT ANNO 17—.

Stradivarius, Omobone, zweiter Sohn des Antonius, hat wenig gearbeitet. Ein Cello von ihm ist geradezu hässlich und auch nicht von bedeutendem Ton. Er starb am 5. Juni 1742. Seine Zettel vom Jahre 1725—1742 lauten:

OMOBONUS STRADIVARIUS FIGLY ANTONY
CREMONE FECIT ANNO 17—.

Straehle, Daniel, Gelehrter in Schweden, Mitglied der Akademie der Wissenschaften zu Stockholm, lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Im fünften Bande der Memoiren dieser Akademie liess er einrücken: »Versuch, eine gleichschwebende Temperatur mechanisch zu entwerfen.«

Straehle, ein berühmter Orgelbauer in Schweden, geboren zu Matsbo 1720, verfertigte viele herrliche Werke und starb im Februar 1765.

Strakaty, geboren am 2. Juli 1804 in Blatna in Böhmen, widmete sich Anfangs der Jurisprudenz, ging dann aber unter Stepanek's Direktion in Prag zum Theater. Hier errang er sowohl als Opern- wie als Concertsänger ausserordentlichen Beifall. Namentlich war er in Mozart's und Weber's Opern ausgezeichnet. Bei seinem Abschiede von der Bühne am 4. Novmbr. 1858 wurde er zum Ehrenbürger der Stadt Prag ernannt. Er starb hier am 21. April 1868.

Strakosch, M., Pianist, in Ungarn 1825 geboren, studirte Musik in Pesth und Wien. 1846 ging er nach Italien und liess sich in den Hauptstädten daselbst mit vielem Erfolg hören, auch erschienen bei Riccordi in Mailand mehrere seiner Compositionen. Gegen 1851 reiste er nach Amerika und lebte in New-York als Clavierlehrer; nach Europa zurückgekehrt begleitete er Adeline Patti mit auf ihren Reisen. Seine Compositionen bestehen in Fantasien, Etuden und andern Clavierpiecen. *»Addio a l'Italia«*, Album für Clavier, enthält: eine Ballade, eine Etüde, eine Hymne, ein Gebet, ein Nocturno und einen Galopp, op. 36 (Mailand, Riccordi).

Stramboli, Bartolomeo, Priester und Sänger an der Kirche San Marco zu Venedig im Anfange des 18. Jahrhunderts, hat herausgegeben: *»Salmi vespertini a quattro voci, con basso continuo per l'organo«* (Venedig, 1619, in 4°).

Strasciando, *strascinando* (ital.), Vortragsbezeichnung, schleppend, zögernd, wie *rallentando.*

Strascinando l'arco mit schleppendem oder aufliegendem Bogen und wie beim *Tremulando* die Töne nicht trennend.

Strascinar, strascino, Terminus beim Gesange, die Weise der Ausführung, nach welcher die Töne durch Hinüberziehen verbunden werden.

Strascinato, Flautato, franz.: *Traine* oder *Flûté*, der Flötenstrich bei der Violine.

Strassburger, eine Art Allemande (s. d.).

Strasser, Johann Georg, geschickter Uhrmacher aus Baden bei Wien, liess sich in Petersburg nieder und verfertigte daselbst eine grosse Spieluhr in Form eines antiken Tempels, die er »Das Mechanische Orchester« nannte. Dies Werk spielte von Mozart zwei Ouverturen, zwei Clavierconcerte und ein Quintett, die Militär-Sinfonie von Haydn und noch anderes, Alles nach der Partitur, und hatte vor den mechanischen Kunstwerken dieser Art noch den Vorzug, dass es *crescendo* und *decrescendo*, sogar *tempo rubato* spielte. Es wurde für eine hohe Summe ausgespielt und der Predigerwittwe, welche es gewann, kaufte es der russische Kaiser für 25,000 Rubel und eine lebenslängliche Pension von 1000 Rubel ab. Im dritten Jahrgang der »Leipziger musikalischen Zeitung« S. 736 ist das Werk näher beschrieben.

Stratonicus, ein Künstler auf der Cither, der zu Athen zur Zeit Alexander's und Ptolemäus' blühte, soll zuerst sein Instrument mit vielen Saiten bezogen haben. Dass er zugleich ein witziger Kopf war, musste er später mit dem Tode büssen, denn König Nikokles liess ihn um eines Witzes willen vergiften.

Strattner, Georg Christoph, geboren 1650 in Ungarn, gehörte erst zur Kapelle des Prinzen von Durlach und erhielt später in Frankfurt a/M., dann in Weimar eine Stelle als Kapellmeister, wo er 1705 starb. Von ihm sind gedruckt: »Melodien zu Neander's Bundes- und Himmelsliedern« (Frankfurt und Leipzig, 1691): »Vier *Aria novissima* mit einer Sing- und zwei Instrumental-Stimmen nebst Generalbass« (Frankfurt, 1685, in Fol.).

Straube, Rudolph, Virtuose auf dem Clavier und der Laute, 1720 in Sachsen geboren. Auf der Thomasschule in Leipzig unter Seb. Bach's Direktion gebildet, liess er sich 1754 in London nieder und gab dort ein Heft, enthaltend drei Sonaten für Clavier und Laute, und ein Heft Duos für Laute und Violine heraus.

Strauss, Adolph Friedrich, Divisionsprediger, Professor an der Universität in Berlin, geboren 1817 als Sohn des Hof- und Dompredigers. Er gab heraus: »Liturgische Andachten der Königl. Hof- und Domkirche für die Feste des Kirchenjahres. Ausser der Liturgie in Noten sind darin noch viele kirchliche Gesänge enthalten mit Musik von A. Neithardt, Bortniansky, M. Prätorius, J. Eccard, E. Grell, Schröter, Kühnast, Lotti, M. Frank, Cl. Goudimel, S. Bach, M. Bach, Palestrina, Gumpeltzheimer, Stahlknecht, Vulpius« (Berlin, bei W. Hertz).

Strauss, Christoph, Organist des Kaiser Matthias, lebte zu Wien in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ein daselbst im Jahre 1613 veröffentlichtes Werk, betitelt: »*Cantiones sacrae seu motetti* 5—10 *vocum*« hat seinen Namen als Componisten der Nachwelt erhalten.

Strauss, Joseph, Kapellmeister des Grossherzogs von Baden, ist 1793 zu Brünn in Mähren geboren. Sein Vater, der früher das Amt eines Concertmeisters an einem der kleinen Höfe Italiens bekleidet hatte, liess ihn im Clavier- und Geigenspiel unterrichten, ohne ihn jedoch zum Musiker zu bestimmen. Erst nachdem St., frühzeitig verwaist, nach Wien gekommen war, entschied er sich für diesen Beruf und betrieb nun seine Studien mit solchem Eifer, dass er im Alter von zwölf Jahren im Zwischenakt einer Vorstellung im Theater an der Wien als Violinist an die Oeffentlichkeit treten konnte. In Folge des Beifalls, welchen der bei dieser Vorstellung anwesende Kaiser seiner Leistung spendete, erhielt er einen Platz im Orchester, was ihn indessen nicht abhielt, seine Studien auf der Violine unter den besten Meistern — erst Blumenthal, dann De Urbani, endlich Schuppanzigh — wie auch in der Harmonielehre unter Teybert und im Contrapunkt unter Albrechtsberger eifrig fortzusetzen. Eine Anzahl erfolgreicher Concerte begründeten seinen Ruf als Violinvirtuose und Componist schon in den ersten Jünglingsjahren und verschafften ihm ein Engagement als Musikdirektor in Luzern und gleichzeitig ein anderes als Soloviolinist am Theater zu Pest, welches letztere er annahm. In Pest schrieb er seine ersten grösseren Compositionen, u. a. Ouverture und

Zwischenaktsmusik zu einem Drama »Die Belagerung Wiens«, ein Sextett für Harfe und Blasinstrumente, eine Cantate auf hebräischen Text und Chöre für verschiedene Tragödien. Im Jahre 1813 vertauschte er seine Pester Stellung mit der eines Musikdirektors in Temeswar (Ungarn); doch blieb er hier nur ein Jahr, um 1814 die Leitung der deutschen Oper in Siebenbürgen zu übernehmen, für welche er in der Folge die Opern: »Faust's Leben und Thaten« und »Die Söhne des Waldes« schrieb. Zur selben Zeit componirte er auch eine Messe, zwei Cantaten und eine Anzahl von Solostücken für die Violine.

Mit noch grösserem Eifer widmete sich St. der Composition, nachdem er 1817 in Brünn zeitweiligen Wohnsitz genommen hatte; hier schrieb er eine Messe zur Feier des Amtsantritts des Bischofs, verschiedene andere Kirchencompositionen und ein Violinconcert; dann unternahm er eine längere Kunstreise und liess sich in den grösseren Städten Deutschlands und der Schweiz mit Beifall als Violinist hören. Um diese Zeit (1822) erhielt er die Aufforderung, eine deutsche Oper in Strassburg ins Leben zu rufen; seinem dortigen Aufenthalte hatte das Publikum mustergültige Darstellungen des »Don Juan«, »Fidelio«, »Freischütz« und anderer klassischer Opern zu danken. Im folgenden Jahre erhielt er die Stelle eines Musikdirektors am Hoftheater zu Mannheim, verliess dieselbe jedoch schon 1824, da er in Folge einer von ihm geleiteten Aufführung des »Ferdinand Cortez«, welcher der Grossherzog von Baden beigewohnt hatte, von diesem zu seinem Hofkapellmeister ernannt wurde. Von da an wirkte er in Carlsruhe, mit Ausnahme des Jahres 1840, wo er einem Rufe nach London folgte, um an der deutschen Oper zu dirigiren und zugleich seine, 1838 in Wien mit dem zweiten Preise gekrönte Symphonie zur Aufführung zu bringen. Für Carlsruhe schrieb er noch die Opern »Armiodan«, »Zelide«, »Berthold, der Zähringer« und »Der Währwolf«, welche letztere auch in Wien zur Aufführung gelangte und mehr als fünfzig Wiederholungen erlebte. Ferner die Musik zu Auffenberg's Drama »Der Löwe von Kurdistan«, ein Te deum, eine Cantate »Das Lob Gottes« und ein Oratorium »Judith«. Er starb am 2. December 1866, nachdem er schon 1863 in den Ruhestand getreten war. An Kammermusik und kleineren Compositionen sind von ihm veröffentlicht: 1) »*Variations brillantes* für Violine mit Orchesterbegleitung«, op. 9 (Mannheim, bei Heckel). 2) »Streichquartett«, op. 5 (Leipzig, bei Hofmeister). 3) »Potpourris für Violine mit Begleitung einer zweiten Violine, Bratsche und Violoncell«, op. 5 und 6 (ebenda). 4) »Zwölf Variationen für Violine mit einer zweiten Violine und Violoncell«, op. 4 (Leipzig, bei Breitkopf & Härtel), 5) »*Variations sur un menuet milanais* für Violine und Clavier«, op. 3 (ebenda). 6) Mehrere Hefte Lieder mit Clavierbegleitung (Prag, bei Enders, und Leipzig, bei Hofmeister).

Strauss, Johann, deutscher Tanzcomponist, ist geboren am 14. März 1804 zu Wien, wo seine Eltern das Bierhaus »Zum guten Hirten« in der Leopoldstadt besassen. Die häuslichen Verhältnisse brachten es mit sich, dass der Knabe schon von Geburt an in der Wiener Volks- und Tanzmusik eine Art geistiger Nahrung fand; schon im zartesten Alter äusserte sich sein musikalischer Nachahmungstrieb, indem er, wie auch Haydn, als kleiner Knabe, die Bewegungen des Violinspielers mittelst zweier Stäbe wiederzugeben suchte. Als er in der Folge von seinem Vater eine kleine Geige zum Geschenk erhielt, wusste er sich bald darauf zurecht zu finden, so dass man ihm den Besuch der mit der Elementarschule verbundenen Geigenschule gestattete; sein Wunsch, sich durch Privatunterricht zu vervollkommnen, musste jedoch bei der Mittellosigkeit seiner Eltern unerfüllt bleiben; auch wollten dieselben, ungeachtet seiner immer zunehmenden Neigung zur Musik, nicht gestatten, dass er sich ihr ausschliesslich widme, vielmehr bestimmten sie ihn zum Buchbinder, und wirklich musste sich S. bequemen, nach kaum absolvirter Schulzeit dies Handwerk zu erlernen. Die geringe Theilnahme, die er für seinen ihm aufgezwungenen Beruf empfand, konnte dem Meister, bei dem man ihn in die Lehre gegeben, nicht entgehen, und nachdem alle Ermahnungen und Strafen vergeblich

gewesen waren, verbot derselbe ihm das Violinspielen. Diesen Schlag vermochte der vierzehnjährige S. nicht zu überwinden: er verliess heimlich das Haus des, im Uebrigen ihm wohlwollenden Buchbinder-Meisters und ging mit seiner Geige in die weite Welt hinaus, um auf eigne Hand sein Heil zu versuchen. Aber schon bei dem nächst Wien gelegenen Dorfe Döbling hatte seine Wanderung ein Ende, da ein dort wohnender Musikfreund, der den kleinen Flüchtling von der Geigenschule her kannte, ihn vorläufig zu sich ins Haus nahm; dann auch den Eltern wieder zuführte, gleichzeitig aber dieselben überredete, dem musikalischen Streben des Sohnes nicht länger hinderlich zu sein. Auf seine Veranlassung erhielt sodann S. regelmässigen Violinunterricht bei Polyschanski, und machte unter dessen Leitung so rapide Fortschritte, dass er bald bei Streichquartetten in Privathäusern mitzuwirken im Stande war, später auch eine Beschäftigung in dem Orchester des damals sehr beliebten Musik-Direktors Pamer am Concertlocal »zum Sperl« fand.

Bei aller Freude über diese Erfolge schien doch dem strebenden und ehrgeizigen Knaben sein neuerrungener Wirkungskreis bald zu beschränkt. Eben um diese Zeit (1819) hatte sich Lanner mit den Brüdern Drochanek zu einem Terzett verbunden, und die Vorträge dieses musikalischen Kleeblattes im Kaffehause »Zum grünen Jäger« in der Leopoldstadt und andern Vergnügungslokalen erregten durch Schwung und treffliches Zusammenspiel grosses Aufsehen. S.'s Anerbieten, sich ihnen als Vierter zuzugesellen, wurde von Lanner gern angenommen, der ihn als Violaspieler engagirte, ihm aber zugleich das Amt übertrug, mit dem Teller in der Hand das Honorar der Gäste einzusammeln. In diesem Verhältniss blieb er bis zum Fasching 1825, wo Lanner bei stets wachsender Vergrösserung seines Wirkungskreises sich genöthigt sah, sein Personal zu vermehren; das kleine Orchester, zu welchem das ehemalige Quartett angewachsen war, wurde getheilt, und S. für den Tanzsaal »Zum grünen Baum« als Primgeiger und Dirigent ernannt. Noch in demselben Jahre verheiratete er sich; zugleich aber löste er sein Verhältniss zu Lanner und errichtete selbständig ein Quintett, mit dem er zuerst im Gasthaus »Zum rothen Igel« in der Leopoldstadt auftrat. Bei seinem Austritte aus Lanner's Orchester, Ende 1825, wurde es verabredetermassen jedem Musiker freigestellt, ob er sich an Lanner oder an S. fernerhin anschliessen wolle und da die meisten sich für den letzteren entschieden, so konnte er schon im Carneval 1826 mit einem Orchester von vierzehn Personen in dem damals berühmten Saale »Zum Schwan« in der Rossau als Kapellmeister debutiren. Jetzt trat er auch mit seinen Compositionen offen hervor, nachdem er bis dahin die Autorschaft seiner Versuche auf dem Felde der Tanzmusik geheim gehalten; die ersten unter seinem Namen aufgeführten Tänze, die »Täuberl-Walzer«, genannt nach dem Concertlokal, »Bei den zwei Tauben«, hatten vollständigen Erfolg und fanden in Karl Haslinger sofort einen Verleger. Seinen Ruf als Walzercomponist aber begründete S. im Fasching 1827, wo er als Musikdirektor im Concertsaal »Zur Kettenbrücke« in der Leopoldstadt seine »Kettenbrücken-Walzer« zum ersten Mal vortrug. Diese fanden so allgemeine Anerkennung, dass er mit einem Schritte alle übrigen Walzercomponisten überflügelt hatte und sich ebenbürtig an die Seite des genialen Lanner gestellt sah. Von dieser Zeit an theilte sich das lebensfrohe, tanzlustige Wien in zwei Parteien, die Lannerianer und die Straussianer, deren jede den von ihr erwählten Meister in den Himmel erhob, nicht selten auf Kosten des Hauptes der andern; doch hatte der Wettstreit zwischen Lanner und S. eine künstlerisch veredelnde Wirkung, indem er der Gasthaus-Musik ihrer Zeit eine neue Richtung gab. Bisher hatte man dieselbe nur als eine Beigabe zur Conversation betrachtet und sie an sich keiner besonderen Aufmerksamkeit gewürdigt. Nun wurde diese Musik in ihrem Repertoire durch Ouverturen, Concertstücke u. s. w. erweitert und auch hinsichts der Ausführung auf einen höheren Standpunkt gebracht, sodass nicht blos solche, die sich bei Bier und Wein die Zeit vertreiben wollten, die öffentlichen

Musik-Gärten und Salons besuchten, sondern auch warme Freunde der Musik, denen ihre Verhältnisse den Besuch höher gestellter Kunstinstitute unmöglich machten.

Eine Glanzepoche in S.'s Wiener Wirksamkeit bezeichnen die Jahre 1830 bis 1836, während welcher Zeit er die Musik in dem damals vornehmsten Vergnügungsort der Hauptstadt »Zum Sperl« in der Leopoldstadt leitete und diesem Lokale einen Zulauf verschaffte, der in der Geschichte der Wiener Unterhaltungsmusik beispiellos war. Im Jahre 1834 wurde er zum Kapellmeister des ersten Bürgerregimentes ernannt; ein Jahr später wurde ihm die Musik bei den Hofbällen übertragen; zudem hatte er sich durch sein bescheidenes und taktvolles Auftreten als Mensch in den aristokratischen Kreisen so allgemein beliebt gemacht, dass bei ihren Festen, sollten sie den vollen Genuss bieten, er mit seinem Orchester nicht fehlen durfte. Seine Thätigkeit wurde noch umfassender, als er nach dem Beispiele Lanner's angefangen hatte, Musikengagements für mehrere Localitäten zugleich anzunehmen; die Besitzer sämmtlicher Vergnügungssokale Wiens geizten nach dem Glück, den Namen »Strauss« mit dem Zusatz »unter persönlicher Leitung« auf ihre Ankündigungszettel setzen zu können und es genügte, wenn der Gefeierte sich nur kurze Zeit dem Publikum als Musikleiter zeigte. Dennoch war sein künstlerischer Ehrgeiz durch den Erfolg seines bisherigen Strebens noch keineswegs befriedigt und eben jetzt richtete er seine Blicke auf ein höheres Ziel; aus den hundert bis zweihundert Musikern, die während des Faschings bei ihm in Engagement standen, hatte er sich ein Stamm-Orchester gebildet, das er stets dirigirte und durch strenge Auswahl, sowie sorgfältiges Einstudiren zu einer solchen Vollkommenheit erhob, dass es in Wien nur von dem fast ausschliesslich aus berühmten Virtuosen bestehenden Orchester des Kärnthnerthor-Theaters übertroffen wurde. Mit dieser musikalischen Leibgarde umgeben, gedachte er seine Kunst über die Mauern seiner Vaterstadt hinauszutragen, und die Ausführung dieses Planes liess auch nicht lange auf sich warten. Zunächst unternahm er 1833 einen kurzen Ausflug nach Pest; sodann 1834 eine längere Reise nach Berlin, wo er durch seine Concerte im Königstädtischen Theater die norddeutsche Bedächtigkeit des Publikums zum Enthusiasmus entflammte; endlich 1835 nach dem westlichen Deutschland, um dort den gleichen stürmischen Beifall zu ernten. — In Folge einer noch längeren Reise durch ganz Deutschland und Holland im September 1836 war S.'s europäischer Ruhm fest begründet, und sein Vorsatz zu einer grossen Reise ausserhalb der deutschen Lande bei ihm zur Reife gediehen. Er ging deshalb für die nächste Wintersaison in Wien keine Verbindlichkeiten ein, knüpfte dagegen mit Paris und London Unterhandlungen an, und erhielt von dort her so vortheilhafte Anträge, dass er im October 1837 in Begleitung seines Orchesters von achtundzwanzig Personen die Reise mit gutem Muthe antreten konnte. Die grossen Erfolge, die seine Leistungen unterwegs in München, Karlsruhe und Strassburg hatten, sollten sich in Paris in noch verstärktem Masse wiederholen, wenngleich ihm hier ein Musard als Nebenbuhler gegenüberstand. Schon sein erstes Concert im *Gymnase musical* und hier besonders der »Gabrielen-Walzer« brachte eine ausserordentliche Wirkung hervor; wenige Tage danach erhielt S. eine Einladung, sich mit seiner Kapelle vor der königlichen Familie in den Tuilerien zu produciren, bei welcher Gelegenheit ihm Louis Philipp nebst den übrigen Mitgliedern des Herrscherhauses auf die herzlichste Weise persönlich entgegenkamen. In wie hohem Grade er das Pariser Publikum zu fesseln wusste, beweist der Umstand, dass in seinen mit Musard gemeinschaftlich veranstalteten Concerten — wo S. die erste, Musard die zweite Abtheilung übernahm — der grösste Theil der Zuhörer nach dem ersten Theil den Saal verliess, obschon S. mit seinem numerisch bescheidenen Orchester den massenhaften Instrumentalkräften Musard's gegenüber im Nachtheil war. Gleichen Beifall fand er in den Provinzialstädten Frankreichs und in London, wo er im Frühjahr 1838

mit seiner Gesellschaft eintraf. Für die ersten zwölf Concerte, die er in der englischen Hauptstadt gab, erhielt er die Summe von 1200 Guineen garantirt, und wie geachtet er in der musikalischen Welt dastand, mag die Thatsache beweisen, dass ein Künstler wie Moscheles sich mit ihm zu Concerten verband. Wohl hätte S. mit dem Ergebniss seiner Reise zufrieden sein können, wenn er nicht in Folge der Anstrengungen und klimatischer Einflüsse erkrankt wäre. Mit dem Aufgebot aller seiner Kräfte nach Wien gelangt, wurde er hier von einem Nervenfieber befallen, dessen Ueberwindung er nur seiner kräftigen Natur zu danken hatte. Bald nach seiner Genesung befiel ihn eine andere schwere Krankheit (Nierengeschwüre) und hielt ihn monatelang auf seinem Lager fest; doch auch diesmal entrann er dem Tode und konnte am 1. Mai 1839 mit einem Concert im Augarten sein Genesungsfest feiern, unter dem Jubel seiner Landsleute, die sich zu Tausenden eingefunden hatten, um ihren Liebling, den Walzerkönig, zu begrüssen.

Eine Reihe von Musikfahrten füllten neben seiner Wiener Wirksamkeit die Zeit aus bis zum Fasching des Jahres 1848. Um diese Zeit war das alte Wien noch dicht von dem goldenen Schleier seiner weltbekannten Gemüthlichkeit umhüllt — wie S.'s Biograph Scheyrer bemerkt*) — und S. war noch unumschränkter Herrscher in diesem Reiche. Mit vollen Zügen schlürfte man den süssen Melodientrank, den er in seinen neuen herrlichen Walzern »Adepten«, »Amphionsklänge«, »Aetherträume« u. a. seinen Verehrern darbot, — da kam der März und rüttelte die Wiener aus ihrer träumerischen Gemüthlichkeit; S. erwachte gleich seinen Anhängern und huldigte der über Oestreich herabschwebenden Göttin der Freiheit auch seinerseits durch Tonschöpfungen, wie der österreichische »Nationalgardemarsch«, »Marsch der Studentenlegion«, »Marsch des einigen Deutschlands«, die Walzer »Sorgenbrecher« und »Landesfarben«. Im übrigen blieb er der Politik fern und bewahrte dem Herrscherhause, an dessen Hofe er als Ballmusikdirektor fungirte, die alte Treue, wofür ihm freilich der Spottname eines »Schwarzgelben« und häufige Drohbriefe nicht erspart blieben. Der Wiener Carneval des Jahres 1849 war einer der traurigsten, welche die Kaiserstadt seit ihrem tausendjährigen Bestehen erlebt hatte, und S., der wohl fühlte, dass selbst seine Kunst nicht mächtig genug war, um die düstern Wolken zu verscheuchen, entschloss sich zu einer neuen grösseren Kunstreise. Wieder bildete London den Höhepunkt seiner Erfolge; wieder aber sollte das englische Klima ihm verhängnissvoll werden. Bald nach seiner Ankunft begann er an einer physischen Erschöpfung zu leiden, die ihm die künstlerische Freudigkeit raubte, mit der er sonst seinem Berufe obgelegen hatte. Zwar schien er sich nach seiner Rückkehr in die Heimath geistig und körperlich zu erholen, indessen musste die Aussicht auf seine Genesung bald schwinden; am 19. September trat er zum letzten Male im »Sperl« vor das Wiener Publikum, zwei Tage danach wurde er vom Scharlach befallen, dem er am 25. Septbr. 1849 erlag. Sein Leichenbegängniss fand unter lebhafter Theilnahme der gesammten Bevölkerung Wiens statt, welche den weiten Weg bis zum Friedhof in Döbling besetzt hielt, wo S. neben Lanner die letzte Ruhestätte fand.

So streng und fest S. in allem war was seinen Beruf anging, so gutmüthig und heiter zeigte er sich im gewöhnlichen Leben; auch häusliches Unglück — seine 1825 geschlossene Ehe musste 1845 getrennt werden — vermochte nicht seinen Charakter zu verbittern. Mit seinem Nebenbuhler Lanner verkehrte er bis zu dessen Tode 1843 in collegialischer Weise, wie sehr auch sein Naturell mit dem Lanner's contrastirte. War Lanner melodisch-schmelzend, weich und sentimental, so war S. feurig, stürmisch, erobernd, und wenn sich seine schmächtige aber vornehme Figur, mit dem absonderlich geformten Kopfe — von den Franzosen »*tête carrée*« genannt — den wunderlichen Gesichtszügen mit inein-

*) Ludwig Scheyrer „Johann Strauss's musikalische Wanderung durch das Leben", Wien, 1851.

andergewachsenen Augenbrauen auf dem Orchester zeigte, so waren nicht nur die Füsse der Tanzlustigen, sondern auch Herzen und Pulse wie elektrisirt. Als Violinspieler zählte er zwar nicht zu den Virtuosen ersten Ranges, hatte sich jedoch unter Leitung Jansa's (1835—1836) und durch stete eigene Uebung die vollständige Herrschaft über sein Instrument angeeignet. Auch in der Compositionskunst hatte er unter Ignaz Ritter von Seyfried gründliche Studien gemacht; die zahllosen in seinen Walzern verstreuten contrapunktischen Feinheiten, seine gewandte und geistreiche Instrumentirung beweisen, dass die Lehren jenes Meisters nicht auf unfruchtbaren Boden gefallen waren. Er componirte ausserordentlich schnell und machte sich nie früher an die Arbeit, als bis ihn die Zeit unausweichlich drängte; hatte er einen neuen Tanz für irgend ein Fest angekündigt, so begann er erst am Morgen desselben Tages mit der Composition; trat im Lauf des Tages schlechtes Wetter ein, so dass das Fest verschoben werden musste, so legte er sofort die Feder aus der Hand und liess die Arbeit liegen.

S.'s Söhne, Johann, Joseph und Eduard folgten ihrem Vater in seinem Berufe, weitaus mit dem meisten Glück der erstere. Johann S., hat nicht nur als Tanzcomponist ähnliche Erfolge aufzuweisen, wie sein Vater, er wagte sich auch auf das Gebiet der komischen Oper und hat sich hier neben Offenbach und Lecoq einen hervorragenden Platz zu erringen gewusst. Er debutirte 1871 mit »Indigo«, dem 1873 »Der Carneval in Rom« (nach Sardou's »Piccolino«) und 1874 »Die Fledermaus« (nach der Posse »*Le réveillon*« von Meilhac und Halevy), »Cagliostro«, 1875, endlich 1877 »*La Tsigane*« folgten, letztere für Paris geschrieben und dort im Theater »*La Renaissance*« aufgeführt. In seinem Erstlingswerk für die Bühne ist von specifisch dramatischem Talent nur wenig zu verspüren; einen bemerkbaren Fortschritt nach Seite der technischen Gewandtheit und des Theatereffektes zeigt die Musik zur »Fledermaus«. Dennoch wird man, soweit bis jetzt zu übersehen ist, als das beste was Johann S. geschrieben hat, nicht seine Opern, sondern seine Walzer rühmen. Der ungeheure Erfolg, den sein Walzer »An der schönen blauen Donau« gefunden, ist ein durchaus berechtigter und man darf Hanslick beistimmen, wenn er behauptet*), die Donauwalzer des jüngeren Strauss seien zu einer Art von Volkshymne geworden, welche den lebensfrohen Zug des österreichischen National-Charakters mit der gleichen Treue musikalisch wiederspiegelt, wie Haydn's »Gott erhalte Franz den Kaiser«, die sinnige und pietätvolle Seite desselben.

Strauss, Ludwig, ungarischer Violinvirtuos, ist am 28. März 1835 in Pressburg geboren, wo sein Vater Lehrer an der Normalschule war. Bald nach seiner Geburt erhielt dieser einen Ruf nach Pest und siedelte in Folge dessen mit seiner Familie dahin über. Kaum dort angelangt wäre jedoch S. beinahe ein Opfer der furchtbaren Ueberschwemmung geworden, welche die ungarische Hauptstadt im Jahre 1836 heimsuchte: mit genauer Noth gelang es, das zarte Knäblein zu retten, indem man es in seinen Windeln vermittelst zusammengebundener Handtücher aus dem zweiten Stockwerk des Hauses in das ersehnte Rettungsboot hinabliess, und dann durch die rasenden Fluthen nach dem, auf dem jenseitigen (Ofener) Ufer gelegenen Blocksberg flüchtete. Weiteres ist von seinem Aufenthalt in Pest nicht zu melden, da er schon im Alter von fünf Jahren nach Wien gesandt wurde, um hier erst die Heiligenkreuzeshof-Schule, dann das akademische Gymnasium zu besuchen. Die an letzterer Anstalt betriebenen Studien hielten ihn nicht ab, gleichzeitig als Schüler in das Conservatorium der Musik einzutreten. Hier vervollkommnete er sein von früher Kindheit an gepflegtes Violinspiel unter der Leitung Joseph Böhm's, bei dem er von 1848 an auch Privatunterricht genoss, da das Conservatorium in Folge der politischen Verhältnisse die Staats-Subvention verloren hatte und

*) Hanslick, „Die moderne Oper", S. 333.

während zweier Jahre nur eine Scheinexistenz führte. Hand in Hand mit dem Studium der Geige ging das des Contrapunkts und der Composition unter den bewährten Lehrern Preyer und Nottebohm, und 1850 konnte er als ein nach allen Seiten fertig ausgebildeter Künstler zum ersten Mal an die Oeffentlichkeit treten. Wie sehr das Wiener Publikum die Bedeutung des jugendlichen Virtuosen schon jetzt zu würdigen wusste, zeigt die Thatsache, dass er wenige Jahre später (1853) unter allgemeiner Theilnahme einen Cyclus von Quartettabenden veranstalten konnte — beiläufig erwähnt, in demselben Saale des Gasthauses »Zum römischen Kaiser«, in welchem ein Menschenalter zuvor der berühmte Beethoven-Spieler Schuppanzigh seine Quartett-Unterhaltungen gegeben hatte.

Bedeutungsvoll war für S. das Jahr 1855, in welchem er seine erste grössere Kunstreise unternahm. Auf dieser Reise, die ihn nach Steiermark, Kärnthen, Krain, Italien und Oberösterreich führte und ihm überall reiche Erfolge brachte, waren erst Anton Door, später Arabella Godard seine pianistischen Genossen. Noch wichtiger für seine künstlerische Entwickelung aber wurden die beiden folgenden Jahre; an trefflichen Vorbildern hatte es ihm zwar bis dahin nicht gefehlt, da er mit allen, zeitweilig oder beständig in Wien anwesenden Künstlern, mit Molique, Ernst, Vieuxtemps, den Schwestern Milanollo, Laub, den älteren Gebrüdern Müller, Jansa, in musikalischem Verkehr gestanden; die Jahre 1856 und 1857 jedoch brachten ihm besonders reiche Anregung und Förderung, da er während derselben Gelegenheit hatte, im Hause eines musikverständigen Aristokraten, des Baron Heintl, mit Joseph Mayseder regelmässig Quartett zu spielen. Dieser nahm zu jener Zeit als Quartettspieler mit Recht eine Ausnahmestellung ein. Die Feinheit und der Humor seiner Vortragsweise, besonders in Haydn'schen Quartetten, die kristallne Durchsichtigkeit seines Tones und die glockenreine Intonation, endlich seine Fertigkeit im Gebrauch des springenden Bogens rühmt S. als unvergleichlich und gesteht, dass das Beispiel dieses Meisters ihn mehr als alles bisher Gehörte zur Nacheiferung angeregt habe. — Selbst inzwischen zum Meister gereift, trat S. 1858 eine zweite Kunstreise an, auf welcher er fast alle grösseren Städte Deutschlands sowie Belgiens und Hollands berührte, überall mit grossem Beifall concertirend. Im folgenden Jahre übernahm er das Amt eines Concertmeisters am Theater und bei der Museums-Concertgesellschaft zu Frankfurt a. M. Zwei von hier aus nach England unternommene Kunstreisen waren von solchem Erfolg begleitet, dass er sich 1864 entschloss, London zu seinem beständigen Wohnsitz zu nehmen. Hier wirkt S. noch gegenwärtig als Concertmeister der philharmonischen Gesellschaft und als Soloviolinist im Orchester der Königin, ausserdem noch abwechselnd als Geiger und Bratschist in den populären Montagsconcerten, bekanntlich ein Tummelplatz der berühmtesten Virtuosen aller Nationen. Dass er bei den grossartigen, von Hallé in Manchester veranstalteten Concerten ebenfalls als Concertmeister angestellt ist, mag als ein Beweis der Achtung gelten, die man seinen künstlerischen Leistungen auch ausserhalb Londons entgegenbringt.

Stravaganto, (ital.), ausschweifend, unbändig, toll. M. Presenti (geboren 1640) veröffentlichte: *»Capricci stravaganti«*.

Stravaganza (ital.), Ausschweifung; Bezeichnung für ein Tonstück seltsamsten Charakters.

Strebefeder, s. Balg.

Streichcither, s. Streichzither.

Streichen, bei Geigeninstrumenten den Saiten, mit Hülfe des Bogens, der auf diese mit der breiten Fläche der Haare gesetzt wird, Töne entlocken, indem man ihn hin und her zieht.

Streichen, beim Notenschreiben die Notenköpfe mit einem, nach ihrer

Stellung auf dem System aufwärts oder abwärts gehenden Strich versehen; sie auf- oder abwärts streichen:



Streicher, Johann Andreas, geboren zu Stuttgart am 13. Decbr. 1761, kam nach dem Tode seines Vaters auf die militärische Pflanzschule, welche 1771 der Herzog Karl von Würtemberg gegründet hatte, die sogenannte »Karlschule«. Er war es, der seinen Mitschüler, den Dichter Friedrich Schiller, auf seiner Flucht von Mannheim nach Frankfurt begleitete und demselben in seiner damaligen Verlassenheit treu beistand. Erst im 17. Jahre konnte er sich der Ausbildung im Clavierspiel hingeben; dennoch erlangte er Fertigkeit und liess sich zuerst in München als guter Spieler in der Manier Kozeluch's öffentlich hören. 1793 kam er nach Augsburg, wo er sich in demselben Jahre mit Nanette, der Tochter des berühmten Orgel- und Instrumentenbauers Stein (s. d. Art.) verheiratete. Das junge Paar liess sich in Wien nieder und Streicher, der sich hier ebenfalls als Clavierspieler bekannt machte, fand später in der, von seiner Frau geleiteten Pianofortewerkstatt Gelegenheit, sich mit dem Bau der Instrumente zu beschäftigen. Er veränderte das bisherige System, indem er das Hammerwerk über den Saitenbezug legte, worauf der Ruf der Streicher'schen Pianoforte sich immer noch mehr ausbreitete. Dasselbe System wurde von Pape in Paris (s. d. Art.) noch vervollkommnet. St. starb vier Monate nach dem Tode seiner Frau am 25. Mai 1833. Bekannt von ihm ist ein Rondeau mit acht Variationen: »*The Lass of Richmond's Hill*« (München, Falter). Zwölf Variationen für Clavier (Mannheim, Heckel).

Streicher, Nanette, Gattin des Vorigen und Tochter des mehrerwähnten Orgelbauers Stein zu Augsburg, geboren am 2. Januar 1760, war, vom Vater ausgebildet, eine geschickte Clavierspielerin, die 1787 ein Clavierconcert öffentlich spielte. Nach ihrer Verheiratung mit Streicher 1793 gründete sie in Wien eine Pianofortefabrik, in welcher ihr Bruder (s. Art. Stein) die technische Leitung übernahm. Diese Fabrik gehört zu den berühmtesten ihrer Zeit. Noch fällt auf Nanette Streicher ein freundlicher Strahl, denn sie ist Jahre hindurch bemüht gewesen, dem grossen Beethoven, dem die sorgende Frauenhand fehlte, in seinen häuslichen Bedrängnissen hilfreich zu sein. 1813, als sie seine Häuslichkeit in höchster Verfallenheit fand, nahm sie sich desselben durchgreifend an, sie ordnete erst die Garderobe, dann das Hauswesen und bewog ihn zu praktischen Veränderungen desselben, wurde überhanpt nicht müde, nach dieser Seite hin »dem grossen Unmündigen« zu rathen und zu helfen.

Streichchor nennt man einen Chor von Streichinstrumenten zum Unterschiede vom Streichquartett (s. d.). In der Regel ist auch er wie dies aus ursprünglich vier Stimmen zusammengesetzt: zwei Geigen, Bratsche nnd Cello, aber bei diesem ist jedes dieser Instrumente nur mit je einem Spieler besetzt, bei jenem aber mit mehreren und zum Cello tritt dann auch noch verstärkend der Contrabass hinzu. So wird der Streichchor in der Regel im Orchester verwendet. Wie in älterer Zeit von Lully, Gluck, Händel, Bach u. a. ist er auch in nenerer Zeit wieder in selbständigen Orchesterstücken benutzt worden, wie von O. Grimm in der Suite in Canonform, und von Volkmann.'

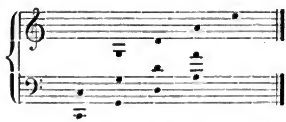
Streichinstrumente heissen bekanntlich die Saiteninstrnmente, deren Saiten durch Anstreichen mit dem Bogen zum Tönen gebracht werden. Sie bestehen aus dem Körper oder Kasten (Resonanzkasten), durch dessen Mitklingen der Ton wesentlich verstärkt wird, dem Hals und Griffbrett und vier Saiten, die über den Steg und das Griffbrett gezogen sind, am Ende des Resonanzkastens an dem Saitenhalter, am Ende des Halses, am Kopfe in einer Höhlung desselben, im sogenannten Wirbelkasten an Wirbeln befestigt sind. Der Bogen, mit dem die Saiten gestrichen werden, ist ein etwas eingebogener, nicht starker Stab, an dessen Spitze eine Strähne Rosshaare befestigt ist, am andern

Ende ist diese in den sogenannten Frosch eingeleimt, der vermittelst einer Schraube an dem entgegengesetzten Ende des Bogens festgeschraubt wird, so dass die Haare die gleiche Richtung — selbstverständlich ohne die Abweichung von der graden Linie — mit der Stange haben. Die tonangebenden Theile der Saiten werden durch den Steg und den obern Rand des Griffbretts, den sogenannten Sattel abgegrenzt; für den Bogen aber bleibt nur der Raum zwischen Steg und Griffbrett zum Streichen.

Nach der Grösse des Körpers und der dadurch bedingten Länge und Stärke der Saiten unterscheiden wir mehrere Arten von Streichinstrumenten: gegenwärtig sind nur vier Arten in unserm Orchester in Gebrauch: Violine (Geige), Viola (Bratsche), Violoncello und Contrabass. Die Violine als die kleinste Art hat die höchste Lage; ihre Saiten sind in Quinten, kl. g, d^1, a^1, e^2 gestimmt; die Bratsche aber steht eine Quinte tiefer, sie verliert die E-Saite, die A-Saite wird ihre höchste und gewinnt dafür die Quinte nach unten in der C-Saite, das Violoncell aber ist noch grösser gebaut, so dass seine Saiten eine Octave tiefer gestimmt werden. Diese drei Instrumente haben demnach diese Stimmung:

Geige.

Bratsche.
Cello.



Der Contrabass ist wiederum bedeutend grösser als das Violoncello und steht noch bedeutend tiefer. In neuerer Zeit ist er ebenfalls meist mit vier Saiten bespannt, die in Contra-E und A und gross D und G gestimmt sind. Doch wird er 16füssig gebraucht, seine Töne werden eine Octave höher aufgezeichnet. Die grosse Reihe der übrigen Töne wird nun bekanntlich dadurch erzeugt, dass der Geiger mit den Fingern der linken Hand die Saite, indem er sie fest an das Griffbrett drückt, verkürzt und dadurch einen höhern Ton gewinnt. Auf diese Weise erzielen die Geiger die ganze chromatische Tonleiter durch mehrere Octaven. Eine besondere Art, die Flageoletttöne (s. d.), die dadurch erzeugt werden, dass die Finger nur lose aufgelegt werden, ergeben eine abermalige Erweiterung des Umfangs.

Die einfachste und natürlichste Behandlungsweise und daher auch die gewöhnlichste ist die mit dem Bogenstrich. Der Klang ist nicht so weich und rund wie der weichen Blasinstrumente, der Clarinette, Flöte und des Horns, er ist etwas rauher, weil man immer das Reiben des Bogenstrichs hört; aber er wird dadurch charakteristischer und grösserer Veränderungen fähig. Diese Mannichfaltigkeit des Klanges wird noch durch mancherlei Nebenumstände erhöht. So haben die leeren Saiten hellern Klang als die gegriffenen; weil der aufsetzende Finger den Ton abdämpft, so dass der Klang dumpfer wird. Die tiefern Saiten klingen rauher als die höhern, namentlich die übersponnenen, zugleich aber auch voller, während die höhern heller und einschneidender, aber auch weniger voll, sondern mehr geschärft und gespitzt ertönen, wie die untern. Weiterhin vermag der Geiger durch die besondere Führung des Bogens den Klang der Streichinstrumente zu modificiren. Wenn er näher am Steg streicht *(sul ponticello)*, so erreicht er einen etwas rauhern, klirrenden Ton, näher am Griffbrett *(sur la touché)*, wird der Ton dumpf und surrend. Beim Niederstrich ist der Klang der Saiten etwas breiter und kräftiger, beim Aufstrich wird er schärfer und etwas schwächer, weshalb die Geiger die Strichart sehr genau beachten. Um eine gemeinsame Strichart im Orchester zu erzielen, wodurch eine correcte Aufführung wesentlich erleichtert wird, bezeichnet der Concertmeister oder Musikdirektor die Stricharten ganz genau für jeden einzelnen Takt und dies muss dann von sämmtlichen Geigern streng beobachtet

werden. Es geschieht dies durch gewisse Zeichen, für den Niederstrich ⊓ oder Λ, für den Aufstrich ⊔ oder V. Die Bezeichnung *martellato* = gehämmert deutet an, dass jede Note mit Niederstrich und zwar mit vollem Bogen genommen werden soll.

Weiterhin erleidet der Klang noch wesentliche Modifikationen dadurch, dass mit der Spitze oder mit dem untern Ende des Bogens gespielt wird. Wird mit der Spitze des Bogens gespielt *(punto dell' arco)*, so werden die Töne perlend leicht, aber auch kraft- und marklos, während sie, wenn am untern Ende des Bogens, am Frosch gespielt wird, härter und kräftiger, aber auch ungelenker erklingen. Bei vollem, breitem Bogenstrich gewinnen sie die ganze Klangfülle und Klangrundung, deren das Instrument überhaupt fähig ist.

Eine andere Behandlungsweise der Streichinstrumente, durch die das Flageolettspiel erzeugt wird, erwähnten wir bereits. Der Klang der Flageoletttöne unterscheidet sich wesentlich von dem der gewöhnlichen Behandlungsweise; er wird fast flötenartig luftig und hell und durchdringend fein. Eine Veränderung des Klanges der Streichinstrumente wird ferner durch das Aufsetzen der sogenannten Dämpfer *(con sordino)* erreicht. Es sind dies bekanntlich kammartig eingeschnittene und der Länge nach offene Holzplättchen, die auf den Steg des Instruments gesetzt werden. Dadurch werden die Töne abgedämpft, indem sich die Einwirkung der Saitenschwingungen auf den Resonanzkörper vermindert. Der Klang wird dadurch dumpfer, mehr verschleiert und zugleich wird ihm, weil die Dämpfer in leichte Schwingungen mitgerathen, ein leises Beben mitgetheilt, das für gewisse Stimmungen ausserordentlich charakteristisch sein kann. Sollen die Saiten wieder frei ausschwingen, so müssen die Dämpfer wieder abgenommen werden, was durch *senza sordino* = ohne Dämpfer angezeigt wird. Durch eine andere Behandlungsweise der Saiten wird endlich ihr Klang ganz und gar verändert, durch das *Pizzicato*, bei welchem die Saiten nicht mit dem Bogen gestrichen, sondern mit den Fingerspitzen gerissen werden, ähnlich wie die Saiten der Harfe oder Guitarre. Dadurch wird der Charakter des Instruments ganz verändert, es hört auf, Streichinstrument zu sein und wird harfenartig. Der Ton verliert dabei an Fülle, er wird kürzer, härter und ohne Nachhall klingend und erreicht auch nicht die Fülle des Harfentons, weil die Saiten der Streichinstrumente bei dieser Behandlung nicht so frei ausklingen können wie die bedeutend längern der Harfe. Das *Pizzicato* der Streichinstrumente ist aus diesem Grunde nicht solcher Mässigung fähig, wie das Harfen- und selbst Guitarrenspiel, zumal auch die Saiten dieser Instrumente für diese Behandlungsweise hergerichtet sind. Soll nach dem Pizzicatospiel wieder mit dem Bogen gestrichen werden, wird dies bekanntlich durch *coll' arco* = mit dem Bogen (auch kurzweg *arco*) bezeichnet.

Mit diesen vielseitigen Behandlungsweisen der Streichinstrumente, die ebensoviel Klangveränderungen erzeugen, welche keine andere Art von Instrumenten zeigt, haben sie ganz naturgemäss namentlich für das Orchester eine so hohe Wichtigkeit erlangt, wie kaum noch eine andere Instrumentenart. Hierzu kommt noch, dass sie in ihrer Organisation als Chor den gesammten Umfang unsers Tonsystems umfassen und zugleich in allen möglichen Stärkegraden und in, durch die Technik kaum beschränkter Weise angeben können.

Umfang, Technik und Klangwesen weisen dem Chor der Streichinstrumente daher durchaus die bevorzugte Stellung im Orchester an. Selbst die Rohrblasinstrumente sind einer so virtuosen Behandlung wie die Geigen nicht fähig, noch viel weniger natürlich die Messinginstrumente, und weil die Blasinstrumente auch in Bezug auf Umfang den Streichinstrumenten nicht gleich kommen, so treten sie zum Orchester vorwiegend mit ihrem Klang-, nicht auch in gleicher Weise mit ihrem Tonvermögen hinzu. Um das Tonvermögen der Blasinstrumente zu erweitern, mit dem der Streichinstrumente einigermaassen in ein Verhältniss zu setzen, mussten besondere Vorkehrungen getroffen werden, wie die Einführung von Ventilen und Klappen, die nicht selten den

ursprünglichen Charakter der Instrumente verändern, ohne dass dadurch diejenige technische Ausbildung ermöglicht wird, welche bei den Streichinstrumenten zu erreichen ist. Ferner ergeben die Blasinstrumente nicht entfernt diese Fülle von Modifikationen des Klanges, wie die Streichinstrumente. Dabei ist noch zu bemerken, dass die Streichinstrumente auch noch in dem Hülfsmittel der Doppelgriffe die Fähigkeit besitzen, eine grössere oder doch eben so grosse Vielstimmigkeit zu erreichen, wie ein mit acht oder zehn Instrumenten besetzter Bläserchor.

Hieraus geht klar hervor, dass für die künstlerische Gestaltung der Streicherchor im Orchester die Grundlage, und deshalb von wesentlicher Bedeutung ist, denn für das Kunstwerk kommt zunächst die rein tonale Gestaltung in Betracht, das Klangwesen erst in zweiter Reihe. Technik, Umfang und Klangwesen haben aber auch die Streichinstrumente zu beliebten Concertinstrumenten gemacht. Die Violine wie das Cello und selbst Bratsche und Contrabass nicht ausgenommen, erscheinen viel häufiger als jedes andere Orchesterinstrument concertirend in unsern Concertsälen. Natürlich behält als solche die Geige den Vorzug und eine Reihe der besten Meister der Composition haben Concerte für dies Instrument geschrieben und eine weit grössere heute schon fast nicht mehr übersehbare Reihe von Virtuosen haben sich die Technik angeeignet, sie trefflich auszuführen. Kleiner schon ist die Zahl der Celloconcerte, noch kleiner die der Bratschenconcerte und am kleinsten die der Contrabassconcerte wie der Solospieler.

Dagegen hat das Solo-Ensemblespiel, das Zusammenspiel von drei, vier und mehr solistisch ausgebildeten Streichinstrumentenspielern eine neue Darstellungsweise bestimmter Formen, erzeugt im:

Streichquartett (s. Quartett) für zwei Violinen, Bratsche und Cello,

Streichquintett (s. Quintett) für zwei Violinen, Bratsche, zwei Cello (oder Cello und Contrabass),

Streichsextett (s. Sextett) für zwei Violinen, zwei Bratschen, zwei Cello (oder Cello und Contrabass),

Streichseptett (s. Septett) für drei Violinen, zwei Bratschen, zwei Cello (oder Cello und Contrabass),

Streichtrio (s. Trio) für Violine, Bratsche und Cello u. s. w.

Ferner werden die Streichinstrumente auch gern mit dem Pianoforte zur Darstellung dieser Formen hingezogen, zum Duo für Pianoforte und Geige (oder Bratsche oder Cello), zum Trio für Pianoforte, Violine und Cello (oder Bratsche), Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Cello u. s. w. Die Streichinstrumente gewinnen demnach unstreitig im Orchester als Streicherchor wie im Concertsaal als Soloinstrumente und bei der sogenannten Kammermusik im Concertsaal und Haus, im Duo, Trio, Quartett, Quintett u. s. w. unter allen Instrumenten die höchste Bedeutung.

Streichzither ist ein neueres Saiteninstrument von Doppelnatur, bestehend aus einem flachen Resonanzkörper in Herzform, ohne Hals, mit zwei Schalllöchern und einem mit Bünden versehenen Griffbret, das auf der Mitte des Resonanzbodens angebracht ist. Das Instrument wird vom Spieler, indem er es vor sich auf dem Tisch liegen hat, abwechselnd bald mit einem Geigenbogen gestrichen, wozu er auf dem Griffbrete fingert, bald wieder wie eine Zither gekniffen; daher der Name dieses doppelnaturigen Instruments, das nur zum Melodievortrag sich eignet, aber zur harmonischen Begleitung noch eine Schlagzither erfordert. Gebaut werden solche Streichzithern billig und gut, sowie preiswürdige Schlagzithern zu Markneukirchen in Sachsen, zu beziehen durch die Firma Albert Bauer daselbst.

Streit, Wilhelmine, geborene Schulz, Sängerin beim grossherzoglichen Theater zu Weimar, wurde am 16. Septbr. 1806 zu Berlin geboren und kam mit ihren Eltern nach Carlsruhe, wo sie schon als Kind im Theater auftrat. Eine Schülerin von Fesca und Mad. Gervais, bildete sie sich, im Besitze einer

mächtigen Sopranstimme, zu einer der bedeutendsten Sängerinnen. Sie glänzte besonders in grossartigen Rollen, wie Medea, Alceste, Vestalin, Donna Anna, Lady Macbeth, Fidelio u. a. in Weimar, bis sie 1848 pensionirt wurde.

Streitwolff, Johann Heinrich Gottlieb, geboren am 7. Novbr. 1799 zu Göttingen, starb daselbst am 14. Februar 1837. Er war bis 1821 Violoncellist im akademischen Orchester, auch Lehrer der Guitarre und ein verdienstvoller Instrumentenmacher. Hauptsächlich seine Flöten waren beliebt, auch war er einer der ersten, welcher die Principien von Müller für die Clarinetten anwendete und der 1820 nach der Idee von Stölzel das chromatische Basshorn construirte. Seine Verbesserungen der Bassclarinette wurden von Sax noch weiter geführt.

Streng, nach Vorschrift, *come sta.*

Strenge Fuge, *Fuga obligata*, *Fuga propria* oder *regularis*, s. Fuge.

Strenge Nachahmung, s. Nachahmung.

Strenger Satz, s. Satz, Schreibart.

Strenger Stil, s. Stil.

Strepitoso, Vortragsbezeichnung, geräuschvoll, lärmend.

Strepponi, Felix, ist in Monza geboren, wo er später als Kapellmeister lebte. Er starb in Triest 1832. Am letzteren Orte und in Turin wurden von ihm die Opern aufgeführt: *»Gli illinesi«*, *»Amore e mistero«*, *»Ulla di Bassora«*.

Strepponi, Josefina, Tochter des Vorigen, geboren zu Monza, besuchte das Conservatorium zu Mailand und wurde eine Sängerin, die in Italien viel Erfolge aufzuweisen hatte. Ihr erstes Debut fand 1835 in Triest statt, nachdem sang sie in allen grossen Städten Italiens bis zum Jahre 1846 oft unter enthusiastischem Beifall, worauf ihre Stimme schnell abnahm, weshalb sie sich von der Bühne zurückzog.

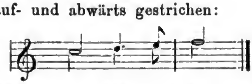
Stretta (ital.), der im schnellern Tempo ausgeführte Schluss eines Tonstücks von

Stretto (enge), eilender, schneller, abgeleitet. Die alte contrapunktische Schule hatte die Steigerung am Schlusse bei der Fuge auch durch ein *Stretto* — die Engführung, *Ristretto* erreicht. Die Meister des sogenannten freien Stils aber in Oratorium und Oper und in den selbständigen Werken der Instrumental- und Vocalmusik erreichten sie durch einen grössern Aufwand der harmonischen oder melodischen und rhythmischen Mittel. Die mehr nur auf äussere Effekte bedachten Italienischen Operncomponisten seit Paisiello kamen auf das mehr grobsinnlich, rein materialistisch wirkende Mittel der Beschleunigung des Tempos gegen den Schluss. Den allseitigsten Gebrauch von diesem Mittel der Steigerung, das dem Circus entstammt, machte Rossini, seitdem ist es wieder allmälig in Abnahme gekommen.

Strich, dies Wort findet in mehrfacher Bedeutung in der Musik Anwendung. Bei der Notenschrift bildet der Strich zunächst den Stiel der Halben, Viertel-, Achtelnote u. s. w.:



Ist eine solche Note auf- und abwärts gestrichen:



so deutet dies an, dass sie von zwei Organen, die im Uebrigen selbständig geführt sind, hier im Einklange gehen sollen. Durch senkrechte Striche werden die Takte abgetheilt, daher der Name Taktstrich. Zwei solcher Striche bilden das Theilzeichen; ein starker und schwacher Strich mit vorgesetzten Punkten das Wiederholungszeichen:



Die Wiederholung einer Figur wird durch schräge Striche, bei Achteln einen, bei Sechzehnteln zwei angezeigt:



(S.: Abkürzungen, Notenschrift.)

Strich heisst bei den Streichinstrumenten die Bogenführung. Er zerfällt in den Aufstrich (franz.: *le Poussé*) und in den Abstrich (*le Tiré*). Beim Abstrich wird der Bogen nahe am Frosch aufgesetzt und dann herabgezogen; beim erstern vorn an der Spitze und dann hinaufgestossen.

Stricker, August Reinhard, war als Componist und Tenorist im Dienste Friedrich I. zu Berlin und ward am 24. Febr. 1702 als solcher angestellt. Wie aus der Dedication seiner sechs italienischen Cantaten vom 10. Octbr. 1716 hervorgeht, wurde er Kapellmeister des Fürsten von Anhalt in Köthen: daraus ist ferner zu ersehen, dass er seine Studien wahrscheinlich in Italien gemacht hat. Er componirte zur Vermählungsfeier des Kronprinzen (Friedr. Wilh. I.) 1706 mit Finger und Volumier gemeinschaftlich die Oper »Der Sieg der Schönheit über den Helden« und zur dritten Vermählung Friedrich I. 1708 die Oper »Alexander und Roxanens Heirath«. Die sechs oben erwähnten Cantaten sind als op. 1 in Cöthen bei Anton Löffler 1715 gedruckt.

Striggio, Alexandro, Componist, berühmt als Organist und Lautenspieler, war als Edler zu Mantua 1535 geboren und wurde Kapellmeister am Hofe zu Mantua. Als Componist gehörte er mit zu den ersten, welche Intermezzi fürs Theater schrieben und Gewicht auf den Wortausdruck legten. Eine dieser Arbeiten: »*Amico fido*«, componirt 1565, ebenso die beiden ersten Akte der »*Psyche*«, zur Hochzeit Franz von Medicis mit der Erzherzogin Johanna von Oesterreich zu Florenz, sind aufgeführt. Auch zu den Festlichkeiten, welche 1579 zu Florenz bei Gelegenheit der Hochzeit Franz I. von Medicis mit Bianca Capello stattfanden, componirte er in Gemeinschaft anderer, wie P. Strozzi, Caccini und Claude de Coreggio die Musik. Die gedruckten Compositionen Striggio's sind in vielen Sammlungen verstreut. Bekannt sind die folgenden: »*Madrigali a* 6 *voci*«, lib. 1 (Venedig, 1566). »*Il secondo libro de madrigali a* 6 *voci*« (Venetia, Antonio Gardano, 1566, in 4° obl.; zweite Ausgabe 1569). »*Il primo libro de' madrigali a* 5 *voci nuovamente con nuova giunta ristampato e corretto*« (ibid. 1560; andere Ausgaben 1566, 1569, 1571, 1585, 1592, in 4° obl.). Ausgaben des zweiten Buches dieser fünfstimmigen Madrigale sind bei den Erben des Geronimo Scotto 1583 und 1585 erschienen, vermuthlich sind dies aber nicht die ersten. Im Kataloge der musikalischen Bibliothek des Königs von Portugal, Johann IV., is das 2., 3. und 4. der fünfstimmigen Madrigale aber ohne Ort und Datum angegeben. »*Madrigali a sei voci*«, lib. 3 (Venetia, 1582). »*Il Cicalamento delle donne al buccato, e la caccia a* 4, 5 *e* 7 *voci, con il giuoco di primeria a* 5 *voci*« (Venetia, 1584, in 4°). Fétis giebt noch eine ältere Ausgabe dieses Werkes an, mit dem Titel: »*Il Cicalamento delle donne al buccato, e la caccia di Alessandro Striggio, con un lamento di Didone ad Enea, per la sua partenza, di Cipriano Rore, a quattro, cinque, et sette voci. Di nouo poste in luce per Giulio Bonagionta da San Genesi musico della illust. Signoria di Venezia in S. Marco et con ogni diligentia corrette; in Vinegia*, 1567, *appresso Girolamo Scotto, in* 4°. *Di Hettore Vidue e d'Alessandro Striggio e d'altri eccellentissimi musici Madrigali a* 5 *e* 6 *voci*« (Venetia 1566). Ein achtstimmiges Madrigal von Striggio findet sich in der Madrigalen-Sammlung verschiedener Componisten: »*Il Lauro verde*« (Antwerpen, 1591, in 4°); auch sind andere Compositionen aufgenommen in den Sammlungen: 1) »*Musica divina di XIX autori illustri a* 4, 5, 6 *et* 7 *voci*« (Antwerpen, P. Phalèse, 1595, in 4°). 2) »*Melodia Olympica di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5, 6 *et* 8 *voci*« (ibid. 1594, in 4°). 3) »*Il Trionfo di Dori etc.* 6 *voci etc.*« (Venetia, Gardane, 1596,

in 4°). Noch ist von Jacob Paix ein Madrigal von St. in sein Orgel-Tabulatur-Buch aufgenommen.

Strignendo, s. *stringendo.*

Strina-Sacchi, Regina, s. Schlick, Regina.

Strinasacchi, Teresa, ausgezeichnete Sängerin, die zu Rom 1768 geboren und dort gebildet wurde. Ihr erstes Debüt fand im Frühling 1787 in Mantua in einer Oper von Paisiello statt. Dann sang sie in Triest, Florenz und Wien, und in Venedig und Rom in den Opern von Mayr und in ihrer Glanzrolle, der Carolina in »*Matrimonio segreto*« von Cimaroso. 1801 ging sie mit der ersten italienischen Operntruppe, die unter dem Consulat für Paris engagirt wurde, dorthin und sang daselbst bis zum Schlusse des italienischen Theaters 1805. Diese Bühne betrat sie 1816, 48 Jahre alt, noch einmal, aber weder sie, noch ihre Stimme waren noch reizend wie ehemals, so dass sie bald zurücktreten musste. Sie starb gegen 1830 in London in dürftigen Umständen.

Stringendo (ital.), Vortragsbezeichnung, eigentlich pressend = zusammendrängend, eilender, fordert eine etwas beschleunigtere Bewegung, ähnlich wie *accelerando.*

Strisciando (ital.), Vortragsbezeichnung = hingleitend, einen Ton in den andern hinüberziehend.

Strnad (spr. Stregnad), Caspar, Instrumentenmacher, gegen 1750 in Böhmen geboren, liess sich in Prag nieder und verfertigte in den Jahren 1781 bis 1793 gute Violinen und Violoncellos, auch Guitarren.

Strobach, Johann, Lautenist und Componist, in Böhmen um die Mitte des 17. Jahrhunderts geboren, stand einige Zeit im Dienst Kaiser Leopold I. und veröffentlichte zu Prag 1698 von ihm verfasste Concerte für Clavier, Laute, Mandoline, Viola d'amour und Bassviola. Eins dieser seltsamen Concerte führte Fétis im März 1833 in einem seiner historischen Concerte vor. Der berühmte Guitarrist Sor studirte eigens für diesen Zweck die Laute, Carcassi spielte die Mandoline, Urban die Viola d'amour, Franchomme die Bassviola und Fétis das Clavier.

Strobach, Joseph, Violinist und Orchesterdirektor der Prager Oper, ist am 2. Decbr. 1731 zu Zwittau in Böhmen geboren. Für den geistlichen Stand bestimmt, studirte er in Breslau und Prag Theologie und Philosophie, widmete sich jedoch aus Neigung ganz der Musik. Er war an vier Kirchen und an der Oper in Prag Musikdirektor. Seine Compositionen, Concerte und Sonaten, blieben Manuscript. Er war ein intimer Freund Mozart's.

Strobel, Julius Alexander, ist ein tüchtiger, noch lebender Orgelbaumeister. Derselbe wurde am 1. October 1814 zu Bösenbaum im sächsischen Voigtlande, wo sein Vater Prediger war, geboren. Den Schulunterricht ertheilte ihm sein Vater. Gleich nach der Confirmation — Strobel's Vater war kurz vorher gestorben — kam Julius Strobel bei einem Gold- und Silberarbeiter in die Lehre. Durch ein böses Augenübel gezwungen, verliess er diesen Beruf und ging zu einem Tischler. Nach bei demselben beendigter Lehrzeit trat er als Orgelbaulehrling bei dem Orgelbaumeister Mende in Leipzig ein. Hier arbeitete Strobel vier Jahre. Nach dieser Zeit vervollkommnete er sich bei dem Orgelbaumeister Bucher in Schlesien, bei Kreuzbach in Borna und bei Schulz sen. in Paulinzelle. Das waren lauter Meister, bei denen Strobel sich vervollkommnen musste. Erst im Jahre 1842 gründete Strobel in Frankenhausen eine eigene Werkstatt und führte seit jener Zeit, ausser vielen Reparaturen, 66 neue Orgelbauten aus. Von seinen grösseren Werken nenne ich zwei Orgeln in Haarlem, eine Orgel in Thorn, eine Orgel in Salderhelden und in Northeim, letztere mit 64 klingenden Stimmen. Zwei Söhne stehen dem alten Meister jetzt helfend zur Seite.

Strobel, Valentin, ein berühmter Lautenist und Componist, lebte zu Strassburg um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Er gab heraus: »Melodien über deutsche weltliche Lieder sammt den Ritornellen mit zwei Violinen und einem

Bass« (Strassburg, 1652, erster Theil). »Zwei Symphonien mit drei Lauten und einem Mandor, auch mit vier Lauten und Bass und Diskant« (ebend. 1654, in 4°).

Strofe, s. Strophe.

Strohbass, vulgäre Bezeichnung für eine Bassstimme die keinen vollen Klang namentlich in der Tiefe hat.

Strohfiedel, ital.: *Sticcato*, franz.: *Claquebois*, auch Holzharmonika *(Xylorganum)* genannt, ist ein sehr altes, fast bei allen Völkern (insbesondere bei den Russen, Tartaren, Polen) verbreitet gewesenes Schlaginstrument, das aus einer Reihe tannener Stäbe von verschiedener Länge besteht, die tonleitermässig abgestimmt sind, auf dünnen Strohseilen liegen und mit zwei kleinen Klöppeln (wie das Hackbret oder die Stahlharmonika) geschlagen werden. Sie geben einen angenehmen, glockenähnlichen, nur weniger hellen Klang und wird das Instrument zuweilen im Orchester zu Tonmalereien (z. B. in den Traumbildern von Lumbye) verwendet. In den 1830er Jahren machte der Russe Mich. Gusikow (s. d.) mit seiner nationalen, aber verbesserten Strohfiedel Kunstreisen durch ganz Europa, und leistete nach Aussage damaliger Zuhörer wirklich Ausgezeichnetes darauf. — Abbildungen der Holzharmonika findet man vielfach. Bei ganz einfachen, alten Instrumenten der Art (wie ein solches z. B. La Borde, »*Essai*«, I. 279 abbildet) sind die Holzstäbe, 7 an der Zahl, nur an zwei Fäden aufgereiht, an denen sie mit einer Hand gehalten werden, während die andere den Klöppel führt. Martin Agricola (»*Musica instr.*«, 1529) bildet dagegen eins mit 25 Stäben, die in der diatonischen Tonreihe von *F* bis f^2 abgestimmt sind (nur *b* und *h* kommt von chromatischen Tönen darin vor). Mersenne (»*Harmonie universelle*«, 1637) kennt und beschreibt die Holzharmonika unter dem lateinischen Namen *ligneum Psalterium*. Bei den Gebirgsvölkern in den Karpathen und am Ural heisst dasselbe Instrument »*Jerova i Salamo*«. In Deutschland wurde es sonst »das hölzerne Gelächter« genannt.

Stromentato (ital.), instrumentirt, s. v. a. *Con gli stromenti*.

Stromenti di fiato (ital.), Blasinstrumente.
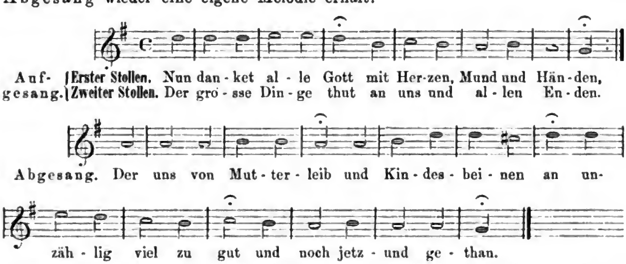
Stromeyer, Carl, einer der ausgezeichnetsten deutschen Basssänger, wurde 1780 im Stollbergischen geboren. Seine Stimme war von seltener Schönheit und erreichte den Umfang vom Contra-*C* bis zum eingestrichenen *g*. Er war erst bei der Hofbühne in Gotha engagirt, dann lange Zeit eine Zierde der Weimarer Hofbühne. Er starb in Weimar am 11. Novbr. 1845.

Strophe heisst ein bestimmt gegliederter Abschnitt der lyrischen Dichtung, dessen Gliederung sich in den nachfolgenden treu nachgebildet wiederholt. Wie der Name sagt, ist diese Weise der Gliederung griechischen Ursprungs. Durch die innige Verbindung, in welche die Poesie früh auch bei den Griechen zur Tanzkunst trat, bildete sich der Rhythmus folgerichtig in der griechischen Poesie zu grosser Macht aus und zwar in streng gegliederten Formen. Wie beim Tanz gewisse Tanzschritte zusammengefasst werden zu bestimmten Formeln *(Pas')*, so wurden auch in der Poesie eine bestimmte Anzahl Versfüsse zu Metra zusammengefasst, aus deren gleichmässiger Wiederholung sich die Verszeilen und durch deren engere Verknüpfung unter einander die Strophe entwickelte. Unbewusst gelangten die Griechen zu diesen metrischen Formen und unter dem Zutritt des sinnlich reizvollern Tons gewann der Rhythmus eine reiche innere Harmonie und Mannichfaltigkeit und jenes System geschlossener strophischer Compositionen, auf dem hauptsächlich die ganze Macht griechischer Dichtung beruht. Namentlich in der chorischen Lyrik, in jenen Gesängen, welche bei den Festen der Götter von einem tanzenden Chor unter Musikbegleitung vor der ganzen Gemeinde vorgetragen wurden, zeigte sich bald eine grosse Mannichfaltigkeit des strophischen Baus. Für solche öffentliche Aufführungen wurde dieser umfassender und kunstvoller ausgeführt, als bei den

andern. Auf die **Strophe** folgte gewöhnlich eine ihr metrisch gleich construirte **Gegenstrophe** und dieser dann die anders gegliederte Epode.

In der **altdeutschen Poesie** wurde die früheste **Strophenbildung** durch die **Allitteration** bewerkstelligt. Die einfachste Strophenart bildeten zwei Langzeilen, die durch die drei Reimbuchstaben derartig verbunden waren, dass die ersten beiden (**Stollen** genannt) in die erste, der dritte (der **Hauptstab**) in die zweite Langzeile gestellt wurden. Hieraus entwickelte sich die **Heldenstrophe** durch Verbindung von vier Langzeilen zu einer Strophe; die drei ersten **Langzeilen** haben **sieben**, die vierte aber hat **acht Hebungen**. Die **Langzeilen** selbst bestehen aus zwei Theilen, wovon der erste **reimlos**, der zweite **gereimt** ist. Durch den **Reim** wird dies strophische Versgefüge erst vollendet, weil durch ihn erst die Verszeilen energisch abgeschlossen und zugleich die zusammengehörigen unter einander verbunden werden. Man bezeichnet die Heldenstrophe auch als **Nibelungenstrophe**, weil das gewaltigste altdeutsche Epos, das **Nibelungenlied**, in dieser Strophenform ausgeführt ist. Aus ihr ist dann die **Gudrunstrophe** entwickelt, in welcher das **Gudrunlied** gedichtet ist, und wiederum etwas abweichend die **Titurelstrophe**, welche Wolfram von Eschenbach für sein unvollendet gebliebenes Heldengedicht »Titurel« erfand.

Eine ausserordentlich reiche Fülle von **Strophenarten** wurden in der lyrischen Poesie erzeugt. Ihr genügt weder die einfache unstrophische Form, in der die Erzählung noch häufig eingekleidet und bei welcher nur Vers an Vers gereiht ist, noch auch die einfache Gliederung der Heldenstrophe. Ihr mannichfaltig und rasch wechselnder Inhalt drängt dazu, eine unendlich grössere Reihe von strophischen Gebilden zu schaffen. So entstand zunächst die einfachste lyrische Strophe durch Zusammenfassen zweier epischer Langzeilen im Schlussreim; um ihr aber die nöthige Abgrenzung zu geben, wurde der letzte Halbvers verlängert. Für die Weiterentwickelung wurde das Gesetz der **Dreitheiligkeit**, wie es sich schon in der Allitterationspoesie wirksam zeigt, herrschend. Die zwei gleichen Theile der Strophe nannte man **Stollen**, beide zusammen den **Aufgesang**, das dritte gegensätzliche Glied aber bildet der **Abgesang**. Eine klare Anschauung von der regelmässigen Construktion der Strophe in dieser Weise geben die meisten unserer Kirchenlieder mit ihren Choralmelodien, bei denen meist für die beiden **Stollen** des **Aufgesanges** dieselbe Melodie beibehalten wird, während erst der, die Strophe schliessende **Abgesang** wieder eine eigene Melodie erhält:



Diese Dreitheiligkeit ist natürlich schon in der fünfzeiligen Strophe herzustellen durch eine einfache Refrainstrophe, die den beiden Doppelzeilen des Aufgesanges angehängt wird. Die **sechszeilige** Strophe entspricht dem Princip der Dreitheiligkeit weniger, weil es nicht nur auf das Vorhandensein eines dritten Reimpaares oder dritten Theils überhaupt ankommt, sondern auf Einführung eines gegensätzlich construirten Abschnitts, welcher Anforderung

die fünfzeilige Strophe annähernd, die sechszeilige aber eigentlich gar nicht entspricht. In ihrer grössten Einfachheit und Reinheit stellt sie sich in der siebenzeiligen Strophe dar, den beiden gleichmässig gebildeten Abschnitten des Aufgesanges tritt hier der anders construirte dreizeilige Abgesang entgegen. Es ist hier nicht der Ort, die Entwickelung weiter zu verfolgen, wie namentlich durch die Meistersänger dieser strophische Bau zu wahren Ungethümen weiter geführt wurde. Nur darauf sei noch flüchtig hingewiesen, dass, wie diese ganze Gliederung nach musikalischem Princip erfolgte, sie dann wesentlich und einflussreich für die ganze Musikentwickelung wurde. Die strophische Gliederung wurde durch die Melodie nachgebildet; diese folgte nicht nur dem Bau der einzelnen Verszeile, indem sie ihre Ausdehnung und den ganzen Gang darnach bestimmte, sondern sie berücksichtigte auch die Reimschlüsse, setzte diese musikalisch in Correspondenz, so dass die im Reim verbundenen Verszeilen auch musikalisch durch Melodiefall und verbindende Harmonie unter sich in Beziehung gebracht wurden. Es entstand so das gesungene Lied als durchaus selbständige Vocalform und wie es dann auf alle übrigen Formen gestaltend einwirkte, wie es zum Choral wurde und den Motetten- und Hymnenstil neugestaltete, wie es die Formen des Canons und der Fuge neu belebte und in schönerer Gestalt erstehen liess und endlich neben den Tanzformen den meisten Einfluss auf die Entwickelung der Instrumentalformen gewann, ist an den betreffenden Orten nachgewiesen. Die strophische Gliederung der lyrischen Formen wurde nicht überall zum Muster für die Instrumentalformen, aber sie wirkte überall anregend auf die Bildung ein.

Strozzi, Barbara, eine Venetianerin, welche um die Mitte des 17. Jahrhunderts lebte und folgende Vocalcompositionen veröffentlichte: »*Il primo libro de' Madrigali a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci*« (Venezia, app. Alessandro Vincenti, 1644, in 4°). »*Cantate, ariette et duetti*« (Venedig, 1653, in 4°), »*Ariette a voce sola*« (Venezia, app. Barb. Magni, 1658, in 4°). »*Cantate a voce sola*«, op. 7 (ibid. in 4°).

Strozzi, Pater Berardo, General-Prediger der Franziskaner zu Rom im Anfang des 17. Jahrhunderts, war zugleich Musiker und gab die folgenden Werke in den Druck: »*Motetti a cinque voci*« (Venedig, 1618, in 4°). »*Il secondo libro de Motetti a cinque voci*« (ibid. 1622; zweite Ausgabe 1629). »*Sacri concentus, messe salmi, sinfonie, motetti, compiete et antifone a* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 *et* 8 *voci, con basso continuo*« (ibid.). »*Salmi magnificat, et concerti a* 2 *et* 3 *voci, con B. C.*« (ibid.). »*Concerti, motetti et salmi a* 2, 3 *et* 4 *voci, con B. C.*« (ibid.). »*Concerto, ibid. messe, salmi, magnificat a* 1, 2, 3 *et* 4 *voci*«.

Strozzi, D. Gregor, Abbé und Dr. der Rechte, lebte zu Neapel in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und gab heraus: »*Elementarum musicae praxis, utilis non tantum incipientibus, sed proficientibus et perfectis*« (Neapoli, 1683, in 4°), enthält zweistimmige Canons. »*Capricci da sonare sopra cembali ed organi, ap. quarta*« (Neapoli, 1687, per Novello de Bonis, in Fol.).

Strozzi, Pietro, entstammt einer vornehmen florentinischen Familie, er lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und betrieb die Musik als Dilettant. 1595 setzte er eine Maskerade in Musik: »*Mascarada degli accecati*«, zu welcher die Verse von Rinuccini, dem damals berühmten Dramendichter, gedichtet waren. Ein grosser Theil der Masken war dabei zu Pferde, die Musiker auf einem niedrigen Wagen. Diese Anmerkungen sind von de la Faye einem Manuscript aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts entnommen, welches sich in der Bibliothek Magliabecchiana zu Florenz befindet. Siehe auch »*Gazetta musicale di Milano*«, Anno VI, No. 22.

Struck, Paul, Wiener Componist, der für einen Schüler Haydn's galt, möglicherweise nur, weil er dessen Stil nachahmte. Seine ersten Werke erschienen 1797. Es sind: Trios mit Clavier, Streichquartette, Claviersonaten, Sinfonien für grosses Orchester, eine Trauercantate für grosses Orchester, ein- und mehrstimmige deutsche Gesänge bei André in Offenbach, Wien, Kozeluch, Mollo, Artaria, Weigl, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Strumstrum, ein bei den Indianern gebräuchliches citherartiges Instrument, das aus einem grossen, halbdurchschnittenen und ausgehöhlten Kürbis besteht, in dem ein Brett als Resonanzboden befestigt ist, über welchen Saiten gezogen sind.

Strungk (Strunck), Nicolaus Adam, geboren 1640 zu Celle, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater (s. d.), den er schon als zwölfjähriger Knabe in seinen Funktionen als Organist an der Magnuskirche in Braunschweig, wohin derselbe inzwischen gekommen war, unterstützen konnte. Nach vollendeten Gymnasialstudien bezog er die Universität in Helmstädt und ging dann nach Lübeck, um bei dem zu jener Zeit berühmten N. Schnittelbach Unterricht im Violinspiel zu nehmen. 1660 wurde er nach Braunschweig zurückberufen, wo er als erster Violinist in die Herzogl. Kapelle kam. Er blieb jedoch nicht lange in dieser Stellung, sondern ging in gleiche Dienste des Herzogs Christian Ludwig zu Celle. Von hier aus unternahm er mit Bewilligung seines Herrn eine Reise nach Wien und liess sich daselbst vor dem Kaiser mit so vieler Kunst hören, dass dieser ihn mit einer goldenen Kette mit daran hängendem Bildnisse, zum Zeichen seiner Gnade und seines Beifalls beschenkte. Nach seiner Zurückkunft widmete er seine Dienste ununterbrochen seinem Herrn bis zu dessen Tode, wo er sich in die Kapelle des Herzogs Johann Friedrich nach Hannover begab. 1678 kam er als Musikdirektor nach Hamburg. Von da nahm ihn der Kurfürst Wilhelm von Brandenburg in seine Dienste, von dem ihn aber sein Landesherr, der Herzog von Hannover und Bischof von Osnabrück, Ernst August, wieder zurückforderte, ihn zu seinem Kammerorganisten ernannte und ausserdem noch ein Canonicat im Stifte *beatae virginis* zu Eimbeck verlieh. Mit seinem Herrn machte er eine Reise nach Rom, wo er Aufsehen als Clavier- und Violinspieler erregte. Corelli soll, als er ihn hörte, ausgerufen haben: »Herr, ich werde hier Arcangelo genannt, Sie aber möchte man Erzteufel heissen!« Nach einem mehrjährigen Aufenthalte in Italien ging er nach Wien, wo er sich auf dem Clavier vor dem Kaiser hören liess und eine zweite Gnadenkette erhielt. Von Wien kam er nach Dresden an Stelle des Vicekapellmeisters Ritter mit 500 Thlr. Gehalt. St. galt für einen der vortrefflichsten Clavier- und Violinspieler und gebildetsten Musiker; er war nächst Joh. Theile damals einer der ersten und beliebtesten deutschen Operncomponisten. Für Hamburg hatte er folgende dramatische Werke geschrieben: »Der glückselig steigende Sejanus«, »Der unglückselig fallende Sejanus« (1678), »Die liebreiche, durch Tugend und Schönheit erhöhete Esther«, »David oder der königliche Sclave«, »Die drei Töchter Cecrops« (1680), »Theseus«, »Semiramis«, »Florette« (1683). St. musste in Dresden sogleich eine Oper von Pallavicini »Antiope«, die derselbe angefangen hatte für das dortige Theater zu componiren, an der Vollendung aber durch seinen Tod verhindert wurde, beendigen. Von Kirchencompositionen wird von ihm ein Oratorium »Die Auferstehung Jesu« erwähnt, welches zum ersten Male Sonntags den 21. April 1688, am Osterfeste vor der Nachmittagspredigt »mit allgemeinem Beifall« aufgeführt wurde. Die Königl. Bibliothek in Berlin besitzt mehrere seiner geistlichen Werke für eine und mehr Singstimmen mit Instrumentalbegleitung. Auch für Violine und Clavier componirte er, doch ist nur ein solches Werk herausgekommen: »Musikalische Uebung auf der Viola oder *Viola da Gamba*, in etlichen Sonaten über die Festgesänge, ingleichen etliche Ciaconen mit zwei Violinen bestehend« (Dresden, 1691, Querfolio). Nach Christoph Bernhardt's Tode, am 14. Novbr. 1694, wurde St. wirklicher Kapellmeister. In demselben Jahre gründete er mit Bewilligung und Unterstützung Johann Georg IV. in Leipzig ein italienisches Opernunternehmen, das ihn vielfach von Dresden entfernte, was auch oft nicht eben mit zufriedenem Tone in den damaligen Akten erwähnt wird. In dem Dekret vom 13. Juni 1692, welches St. die Erlaubniss ertheilt, während zehn Jahren in Leipzig während der Messzeit deutsches Singspiel zu geben, heisst es: »anerwogen, wie dadurch das *Studium musicum* mehr und mehr excolirt,

fremde Liebhaber dieser Wissenschaft herbeigebracht, vndt Sie (Johann Georg IV.) solchergestalt ein Seminarium in Dero Landen haben und daraus allenfalls die abgehenden Stellen bei Dero Capelle und Cammer-Musicis ersetzen könnten.« St. scheint jedoch keine guten Geschäfte gemacht zu haben. In einem Memorial an den Kurfürsten 1697 spricht er von sich »armer Diener, alss der alle das meinige in dem operen Hausse zu Leipzig zugesetzet«.

In Leipzig besuchte der Kurfürst während der Oster- und Michaelismesse 1693 die italienische Oper unter Strungk's Direktion. Bei der ersten Anwesenheit sah Johann Georg IV. am 18. Mai die Oper »Alceste« von Strungk und Paul Thiemich (Collega an der Thomasschule), der sie nach dem Italienischen des Aurelio Aureli bearbeitet hatte. Die Gattin des Bearbeiters sang und spielte darin »mit bewunderungswürdig schöner Stimme und Action«; die Dekorationen waren vom Kurfürstlichen Baumeister Sartorio. In Neumeister's historisch-kritischer Dissertation »*De Poëtis Germanicis hujus seculi praecipuis*« (1695) heisst es bei Erwähnung des Beifalls, den die Opern Thiemich's am Hofe Herzog Johann Adolf's von Weissenfels und in Leipzig fanden, folgendermassen: »*Attonito similes, si quando illorum Musurgetarum, Strunckii picto et Kriegerii* (dieser war für Weissenfels der Componist), *numeri accedunt musici, voxque et actio conjugis Thimichianae mirifice suavis et apta mirifice*«. Im Jahre 1696 gab St. seine Stellung in Dresden auf, um nach Leipzig zu ziehen und sich ganz seinem Opernunternehmen zu widmen, doch behielt er eine Pension von 300 Thlrn. als Direktor der »Landmusik«. Als solcher hatte er die Regelung der Verhältnisse zwischen den »Stadtpfeifern und Musikanten« und den sogenannten Dorffiedlern zu leiten. St. starb am 23. September 1700 in Leipzig. Sein Vater:

Strungk, Delphin, geboren 1601 zu Braunschweig, war während der Jahre 1630—1632 Organist zu Wolffenbüttel, dann einige Zeit in Celle in Hannover und endlich in Braunschweig, wo er nach und nach vier Organistenstellen einnahm, die er durch seinen jüngsten Sohn, seine Tochter und durch Schüler mit verwalten liess. Sein Orgelspiel wird hoch gerühmt, noch mehr seine Eigenschaft als Lehrer, weshalb die Schüler weit und breit zu ihm kamen. Er starb 1694.

Stück, franz.: *Pièce, Morceau* nennt man ein Tonstück ohne besondere Form.

Stück (Stuckius), Johann Wilhelm, geboren zu Zürich 1542, war in derselben Stadt Professor der Theologie und starb daselbst am 3. Septbr. 1607. In dem von ihm herausgegebenen Werk: »*Antiquitatum convivalium libri III*« (Zürich, 1597, in Fol.) behandelt er im 20. Capitel: »*De musicae divisione, vi, utilitate ac suavitate, usu multiplici in sacris, bellis, epulis, apud Hebraeos, Graecos, Romanos*« u. s. w.

Stückprobe heisst die Probe einer Oper, bei welcher die recitirenden Stellen gesprochen und die Gesänge nur angedeutet werden, um darnach das gemeinschaftliche Spiel der darstellenden Mitglieder im Zusammenhange mit der Orchesterbegleitung und mit der scenischen Darstellung zu ordnen.

Stuelp, s. v. a. Stürze (s. d.).

Stümer, Johann Daniel Heinrich, ausgezeichneter Sänger und Gesanglehrer, königl. Hofopernsänger zu Berlin, ist 1789 zu Frödenwalde bei Liebenwalde geboren, wo sein Vater als Cantor wirkte. St. kam jedoch früh nach Berlin in das Haus des Cantor Streit, durch welchen er mit Zelter bekannt gemacht wurde. 1804 trat er in die Singakademie, wo er zuerst als Altist mitwirkte. Die Gelegenheit, die er hier fand, klassische Kirchenmusik zu hören, blieb auf seine ganze künstlerische Entwickelung von Einfluss. Als seine Altstimme sich in einen klangvollen Tenor verwandelt hatte, erhielt er von Righini Unterricht in der italienischen Gesangsweise. Nachdem er bereits in Concerten mit Beifall gesungen hatte, wurde er 1811 bei der königlichen Oper in Berlin engagirt, und debutirte am 2. Septbr. desselben Jahres als Belmont (»Belmont

und Constanze«). Sein Repertoir war ganz bedeutend, er sang alle grossen Tenorpartien, die während der zwanzig Jahre seiner Thätigkeit an der Berliner Bühne vorkamen (auch den »Orpheus« von Gluck) und zeigte sich in allen als ein gründlich gebildeter Sänger. Da er kein ausgezeichneter Schauspieler war, erschien er als Oratoriensänger noch vollkommener, als welcher er besonders in den Händel'schen Oratorien und der Tenorpartie im Tod Jesu unübertrefflich gewesen sein soll. Seine höchste Kunstleistung war die Partie des Evangelisten in der Matthäuspassion von Seb. Bach, die nach hundertjähriger Ruhe unter Mendelssohn's Leitung durch die Singakademie zur Aufführung kam, deren Vortrag er daher erst schaffen musste. Als Sänger an der Oper wurde er am 1. April 1831 pensionirt, jedoch als Gesanglehrer bei derselben beschäftigt. Die grosse Zahl seiner Privatschüler veranlasste ihn aber, 1836 auch diese Stellung aufzugeben. Am 29. Mai 1854, dem 50jährigen Jubeltage seines Eintritts in die Singakademie, veranlasste diese eine Feier, bei welcher ihm ein goldener Lorbeerkranz überreicht wurde. An diesem Tage wurde auch eine Motette von Stümer gesungen, in welcher er eine kleine Solopartie übernahm. Für die Zelter'sche Liedertafel, deren Mitglied er war, hat er ebenfalls manches gern gesungene Lied componirt. Er starb am 24. Decbr. 1857 zu Berlin und ruht auf dem Jerusalemer Kirchhofe. Sein Bild, gezeichnet von Stein, lithographirt von Leschke, erschien in Berlin bei Gropius. Seine Compositionen sind in Ledebur's Tonkünstlerlexikon Berlins, dem auch dieser Artikel entnommen ist, Seite 582 zu finden.

Stürze, Schallstück oder Schalltrichter, Schallbecher, Stülp, franz. *Pavillon*, heisst die trichterförmige Erweiterung, in welche die Röhre der meisten Blasinstrumente ausläuft.

Stürze (Orgel) heisst auch der Aufsatz auf den Orgelpfeifen.

Stufe, s. Tonstufe.

Stufenspalm, ein Psalm, der an hohen Festtagen auf den Stufen des Altars im Tempel der Juden gesungen wurde.

Stufenweise Fortschreitung heisst die Bewegung der Melodie in Secundenschritten.

Stumm, Heinrich, Orgelbauer, lebte 1780 zu Rauhen-Sulzbach bei Kien auf dem Hundsrückgebirge. In Gemeinschaft mit seinem Sohne baute er unter anderen die Orgel von 36 Stimmen in der reformirten Kirche in Bockenheim (1768) und die grosse Orgel in der Katharinenkirche zu Frankfurt a. M. von 14 Stimmen und drei Clavieren, Pedal und einem Echo im Jahre 1779. Viele Werke in den Kirchen am Niederrhein.

Stumme Claviaturen sind eine Erfindung der Neuzeit, hervorgegangen aus der Sucht nach Virtuosität und am Ende ein völlig nutzloser Mechanismus, der nur insofern Lob verdient, als er die nachbarliche Umgebung der Virtuosen zeitweilig vor dem Zuviel der Clavierhämmerei verschont. Bekanntlich sind es Tastaturen ohne Saiten, zur Ausbildung der Stärke und Selbständigkeit der Finger. Es hat Virtuosen gegeben, die ihre stummen Claviaturen im Reisewagen bei sich hatten, um ja keine Zeit zur Dressur der Finger zu verlieren.

Stumme Register heissen bei der Orgel diejenigen mechanischen Züge, welche keine Schleifen öffnen, also nicht zu klangbaren Stimmen werden, sondern nur die Calcantenglocke in Bewegung setzen, oder das Sperrventil, oder die Koppeln oder wohl gar nur der Symmetrie halber angebracht sind.

Stumpf, Johann Christian, berühmter Fagottist, lebte 1785 in Paris und veröffentlichte dort mehrere Compositionen. Später gehörte er bis 1798 zum Orchester in Altona, worauf er am Theater in Frankfurt a. M. Repetitor wurde. In dieser Stadt starb er 1801. Von seinen Compositionen sind gedruckt: Entr'akts zu Schauspielen für grosses Orchester, deren er ungefähr 60 geschrieben (Offenbach, André). Stücke für Harmoniemusik, Heft 1—4 (ebend.). Concert für Flöte, op. 15 (Augsburg, Gombart). Duos für zwei Clarinetten, op. 18 (Paris, Nadermann). Concerte für Fagott, Heft 1, 2, 3, 4 (Bonn, Simrock).

Duette für zwei Fagotte, Heft 1 und 2 (Paris, Leduc). Quartett für Fagott, Violine, Alt und Bass (Bonn, Simrock) u. a. Stumpf arrangirte für verschiedene Blasinstrumente Opern von Mozart, Salieri, Paer und Wranitzky.

Stunz, Joseph Hartmann, Hofkapellmeister in München, wurde in Arlesheim in der Schweiz im Kanton Basel am 25. Juli 1793 geboren und studirte unter Peter von Winter in München Composition. Schon 1819 erhielt er von Mailand den Auftrag eine Oper zu componiren, den er mit der Oper »*Rappresaglia*« ausführte. Diese und nach einander noch drei andere Opern: »*Costantino*« (zuerst in Venedig, dann in Padua und München aufgeführt), »*Elvira e Lucindo*« und »*Argene ed Almira*« fanden in Italien recht freundliche Aufnahme. Dennoch suchte St. München wieder auf und nahm daselbst eine Chordirektorstelle beim Hoftheater an. 1824 übernahm er die durch Fränzel vacant gewordene Kapellmeisterstelle am selben Theater und trat 1826 nach Winter's Tode in dessen Stelle als Hofkapellmeister, hatte aber nur die Kirchenmusik zu dirigiren und erhielt einen verhältnissmässig nur geringen Gehalt. In dieser Stellung componirte er eine Reihe von Kirchenmusiken: Messen, Offertorien, Chorgesänge, ein schönes Stabat mater (für Wien 1822), eine Cantate zur Einholung des Kaisers von Oesterreich, eine andere zur Einweihung der Walhalla. In München hatte er ausserdem nachfolgende deutsche Opern geschrieben, die auch hier aufgeführt wurden: »Heinrich IV. zu Givry«, »Caribald«, »Schloss Lowinsky«, »Rosa« und das Ballet »Alasman«. Zwei Ouverturen, op. 7 und 9, erschienen Leipzig, Breitkopf & Härtel. Streichquartett, op. 8 (Augsburg, Gombart). Nocturnes für zwei Stimmen, »Der wilde Jäger« (war sehr beliebt) und »Der Gesang der Helden zu Walhalla« für vier Männerstimmen (München, Falter). Stunz starb in München am 18. Juni 1859.

Stutzflügel heissen die kleinen »gestutzten« Fügel. Der Mechanismus ist im Allgemeinen derselbe, wie bei den grossen Concertflügeln, der Kasten ist nur kürzer und deshalb müssen auch die unteren Saiten verkürzt werden. Die obern Saiten behalten ihre ursprüngliche Länge, erst von der Mittellage an geht nach unten die Verkürzung an; dafür müssen die unteren Saiten um so viel stärker werden, damit sie die richtige entsprechende Tonlage gewinnen. Das aber beeinträchtigt ihren Klang, lange und weniger starke Saiten schwingen freier nnd kräftiger als kurze und starke und da auch der Resonanzboden beim Stutzflügel nicht die breite Fläche bietet, wie beim Concertflügel, so kann die untere Lage des Stutzflügels nicht dieselbe Tonfülle und Stärke haben, wie die gleiche des Concertflügels, in den oberen Lagen ist dagegen die gleiche Klangfülle und Stärke zu erreichen. Für unsere Zimmer sind die Stutzflügel indess vollständig ausreichend und da sie weniger Raum einnehmen, erfreuen sie sich einer grossen Beliebtheit.

Sturmglocke, s. Glocke.

Styl, s. Stil.

Styles, s. Stiles.

Suabile, ein seltenes hölzernes Flötenregister in den Orgeln Englands.

Suarcialupus, Antonius, ein theoretisch und praktisch durchgebildeter Tonkünstler des 15. Jahrhunderts, war in Florenz 1430 geboren. Dort hielt er als Professor der Musik öffentliche Vorlesungen zur Ausbreitung dieser Kunst, und Vossius sagt (»*Libr. de Scientis Mathemat.*«, Cap. LX, § 14, S. 351), dass er wegen seiner musikalischen Kenntnisse berühmt gewesen sei, und wegen der schönen Töne, die er seinem Instrumente entlockt habe, seien fern her die Liebhaber gekommen, um ihn kennen zu lernen. Der Rath von Florenz liess sein Bildniss in Marmor nahe bei der Kathedrale aufstellen.

Suard, Jean Baptiste Antoine, Mitglied der französischen Akademie der Künste, ist zu Besançon am 15. Januar 1734 geboren und starb zu Paris am 20. Juli 1817. In der musikalischen Welt machte er sich zuerst bekannt als Anhänger Gluck's in dem Streite derselben mit den Piccinisten. Einige pikante Artikel gegen die Letzteren erschienen im »*Journal de Paris*« und im

»*Mercure de France*«, unterzeichnet »l'Anonyme de Vaugirard«. Vereinigt erschienen diese Artikel in »*Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck*« (Paris, 1781, ein Band in 8°). Ausserdem nebst einigen andern musikbezüglichen Aufsätzen in »*Melanges de littérature de Suard*« (Paris, Dentu, 1804—5, cinq volumes in 8°). Suard ist auch der Verfasser einer italienischen Arbeit: »*Il Teatro alla moda*« (von Marcello), enthalten in »*Variétés littéraires*« (Paris, Lacombe, 1740, vier Bände), S. 192—226, und des Supplements im »*Essai sur la musique*« von Laborde. Er ist ferner der Verfasser einzelner Artikel im »*Dictionnaire de musique*« der »*Encyclopédie méthodique*«.

Suave, s. Soave.

Suavis, ein früher übliches Wort zur Bezeichnung des angenehmen Klanges einer Orgelstimme.

Sub (lat.), unter.

Subbass, auch Tiefflöte, ein grosses in den meisten Orgeln anzutreffendes Pedalregister von 8, 16 und 32 Fusston, offen und gedact weit mensnrirt, von sausendem, etwas unbestimmtem Klange, deshalb nur mit andern Pedalregistern zu gebrauchen, dann aber ist es auch von guter Wirkung als Fundament, weshalb es auch Untersatz genannt wird.

Subdiapente, wie

Subdominante, Unterdominant (Unterquint), die Quarte.

Subiet, Antoine, mit dem Zunamen Cardot, war als Sänger gleich berühmt wegen seiner schönen Stimme, wie wegen seiner Kunst, zu singen. Erst wurde er am Hofe Franz I. bewundert und Karl IX., der ihn sehr schätzte, ernannte ihn sogar 1592 zum Bischof von Montpellier. Den Chorknaben von St. Symphorien, zu denen er auch einst gehört hatte, vermachte er ein ansehnliches Vermächtniss.

Subito (ital.), schnell, plötzlich; *Volte subito* (abgek. *V. S.*), wende rasch um; *Accordate subito* = stimme schnell um.

Subject, *Subjectum*, franz.: *Sujet*, heisst das Fugenthema bei seinem Auftreten in der Tonika. S.: Fuge und Quintenfnge.

Sublatio heisst im Takt die Arsis, der Hanpttakttheil; *Elevatio* der Nebentakttheil; beim Vortrage: das Erheben der Stimme auf einer Silbe.

Subprincipal bei der Orgel der Subbass von 32 Fuss.

Subprincipalis mediarum, latein. Name des Tones *Parypate meson (f)* im griechischen Tonsystem.

Subsemifusa, *Bis unca*, die Sechzehntheilnote.

Subsemitonium modi, der sogenannte Leitton, der Unterhalbton vor der Tonika, die grosse Septime der Tonleiter.

Subsesquitertia, der Dreivierteltakt.

Subsuperbipartiente sexta, der Sechsachteltakt.

Subsuperquadripartiente duodecima, der Zwölfsechzehnteltakt.

Subsupersetti partiente nona, der Neunsechzehnteltakt.

Succentor, der Untercantor; auch ein Basssänger.

Sucher, Josef, geboren 1843 zu St. Gotthardt in Ungarn, war als Zögling des Löwenburg'schen Convicts in Wien zugleich Sängerknabe in der k. k. Hofkapelle und hier schon entwickelte sich sein bedeutendes Musiktalent derartig, dass in seinem zwölften Jahre bereits eine von ihm componirte Messe aufgeführt wurde. Später wandte er sich dem Studium der Rechtswissenschaft zu, trieb aber dabei fleissig Musik, machte unter S. Sechter's Leitung ernste, theoretische Studien und entsagte bald der Jurisprudenz, um ganz der Musik sich zu widmen. Er übernahm die Leitung des akademischen Gesangvereins, wurde Sologesangsrepetitor bei der Kaiserl. Hofoper, später Kapellmeister an der Komischen Oper und ging 1876 als Kapellmeister an das Leipziger Stadttheater. In einer Reihe von Liedern und mehrern grössern chorischen Werken bekundet er ein bedeutendes Compositionstalent. 1877 verheiratete er sich mit

der Prima-Donna des Leipziger Stadttheaters, Fräul. Hasselbeck, die seitdem als Frau Sucher-Hasselbeck eine Zierde der Leipziger Oper ist und auch auswärts bedeutende Anerkennung gefunden hat.

Sudre, Jean François, geboren zu Alby (Tarn) am 15. August 1787, betrieb von Kind auf Musik und erhielt eine höhere Ausbildung in derselben auf dem Pariser Conservatorium zur Zeit, als Habeneck und Catel dort lehrten. Nach beendeten Studien lebte er in Sorèze und von 1818 an in Toulouse als Musiklehrer, veröffentlichte auch Compositionen, als: Romanzen, Nocturnos, Gesangsquartette und Terzette mit und ohne Begleitung. Schon 1817 beschäftigte er sich damit, ein System auszudenken, in welchem die Töne als Zeichen benutzt werden, um auf weitere Entfernungen eine schnelle Mittheilung zu ermöglichen. Als ihm seine Idee reif genug schien, legte er die Ergebnisse seines Nachdenkens einer wissenschaftlichen Commission vor, zu welcher auch Cherubini, Lesueur, Berton, Catel und Boieldieu gehörten und welche die Vortheile des Sudre'schen Systems einstimmig anerkannten und als den Keim einer nützlichen Erfindung in sich tragend bezeichneten. Hierauf wurden vom Kriegsminister Versuche angeordnet, die auf dem Marsfelde in Gegenwart von hohen Offizieren stattfanden. In dieser musikalischen Zeichensprache, welche durch ein Horn ausgeführt wurde, konnten Befehle und Rücksignale auf grosse Entfernungen in 15 Secunden ausgeführt werden. Sudre nannte das System Téléphonie und hielt 1833 öffentliche Vorträge darüber. Bei den praktischen Erläuterungen, die er hierbei ausführen liess, drückte ein Horn, nur durch die verschiedensten Combinationen von Intonation, Dauer und Rhythmus mit nur drei Tönen ganze Sätze aus. S. empfing von allen Akademien und in der gesammten Presse neue Anerkennung und unternahm nun Reisen durch Frankreich, Belgien und England. Die höchste Ausbildung seines Systems erlangte Sudre, indem er es auf die rhythmische Berührung der Hände allein anwendete, zu Gunsten der Unglücklichen, welche blind und taub zugleich sind. Schon auf der internationalen Ausstellung in London legte er vor der musikalischen Jury exacte Proben in dieser Beziehung ab. Bei der Weltausstellung in Paris 1855 wurden ihm 10,000 Fr. von der Jury votirt und vom Staate ausgezahlt. Ebenso erhielt er von der englischen Regierung eine lebenslängliche Pension ausgesetzt, er starb aber schon 1862 am 3. Octbr. in Paris. Eine Zusammenstellung der Anerkennungszeugnisse erschien unter dem Titel: »*Rapports sur la langue musicale inventée par M. F. Sudre, approuvée par l'institut royal de France, et opinion de la presse française, belge et anglaise, sur les differentes applications de cette science*« (Paris, 1838, in 8°).

Süssflöte, s. v. a. Dolzflöte (s. d.).

Süssmayer, Franz Xaver, Componist, hauptsächlich bekannt durch die Fertigstellung des Mozart'schen Requiems, mit welcher er von der Wittwe des unsterblichen Meister beauftragt worden war. S. ist zu Steyer, einer kleinen Stadt in Oberösterreich, geboren und in der Benediktiner-Abtei zu Kremsmünster erzogen; er erhielt dort seine literarische und von Pasterwitz seine musikalische Bildung. Als er nach Wien kam, um dort im Gesang und in der Composition bei Salieri noch weiter zu studiren, hatte er bereits Sinfonien, Cantaten, Psalmen und manches Andere geschrieben. Er wurde nun auch Schüler Mozart's, der bekanntlich unmittelbar vor der Vollendung seines grossen Werkes starb, so dass S. mit der Fertigstellung desselben nach seinen Angaben beauftragt wurde. Ueber den Antheil, den S. daran genommen, ist viel gestritten worden. Da S. sich die Handschrift Mozart's bis zum Verwechseln angeeignet hatte, so war es nicht leicht festzustellen, wie weit S. nur als Copist und wo er ergänzend verfuhr. Abbé Stadler, Gottfr. Weber, J. F. von Mosel haben sich an dieser Fehde betheiligt, über welche Jahn (»Mozart« IV, 690 ff.) genau berichtet. S. übernahm 1792 die Kapellmeisterstelle am National-Theater in Wien, zwei Jahre später erhielt er einen Platz als zweiter Kapellmeister am Hoftheater und war nebenbei recht thätig als Operncomponist. Die erste Oper

war »Moses«, 1792 für Schikaneder componirt. Dieser folgten: »Die schöne Schusterin«; »*L'Incanto superato*« (Hoftheater 1793); »Der Spiegel aus Arkadien«; »Die neuen Arkadier« (gedruckt); »Der Türke in Neapel« (in Prag aufgeführt); »Die edle Rache«; »*Il due Gobbi*«; »Die Freiwilligen« (Drama mit Gesang), wofür er vom Kaiser eine goldene Dose erhielt; »Der Wildfang«; »Der Marktschreier«; »Soliman II.« (gedruckt); »Die Jagd« (gedruckt, Wien, bei Artaria). Ebenda: Cantaten für den Erzherzog und andere. S. starb in Wien am 17. Septbr. 1803.

Suevus, Felicianus, Guardian des Kapuzinerordens zu Strassburg 1650, später Musikdirektor eines Klosters zu Insbruck, wo er sich noch 1661 befand. Von seinen Compositionen wurden gedruckt: »*Cithara patientis Jobi versa in luctum,* Motetten für drei Stimmen, zwei Violinen und Bass continuo« (Strassburg, 1647). »*Magnificat seu Vaticinium Dei Parentis, semper virginis, cum hymno Ambrosiano et falsi bordoni* 4 *vocibus, adjuncto choro secundo cum violonis et symphoniis non necessariis*« (Inspruck, 1651, in 4°). »*Psalmi vespertini* 3 *voc.*« (ibid. 1651, in 4°). »*Fasciculus musicus sacrorum concentuum, trium vocum tam instrumentorum quam vocalium etc.*« (ibid. 1656, in 4°). »*Litania B. M. Virginis Lauretanae* von 2 oder 3 oder 5 Stimmen (ibid. 1661, in 4°). »*Sacra Eremus piarum cantionum* 2 *et* 3 *voc. cum* 2 *violinis*«. »*Motetti a* 2, 3, 4, 5 *voci cum violini*«, »*Tuba sacra, seu concerti a* 1, 2, 3 *voci*«. »*Magnificat a* 3 *voci*«.

Sufflöte, auch Sufflöte, s. Sifflöte.

Suidas, ein gelehrter Grieche, lebte ums Jahr 1150 v. Chr. und schrieb ein »*Lexicon graece et latine*«, worin er auch die vorkommenden musikalischen Dinge erklärt. Es ist aus ältern Wörterbüchern zusammengetragen, und obgleich dies mit wenig kritischer Sorgfalt geschehen ist, erlangt es dennoch für uns unschätzbaren Werth, als es über viele Dinge aus der griechischen Kunst Aufschluss giebt, über die wir sonst im Unklaren geblieben wären.

Suite (franz.), Reihe, Folge, wurde ursprünglich auch nur in diesem Sinne als Reihe, Folge von Musikstücken, vorwiegend Tänzen, gebraucht. Als seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts die Tonkünstler auch der Pflege der weltlichen Musik eifrig sich unterzogen, Volkslieder bearbeiteten und Tänze componirten und herausgaben, suchte man auch bald nach entsprechenden gemeinsamen Titeln für Sammlungen von Volksliedern oder Tänzen. Für jene wurden die Namen *Frottole, Falala, Vilanellen* u. s. w. allgemeiner; die Sammlungen von Tänzen führten dagegen das ganze 17. Jahrhundert noch hindurch die verschiedensten Titel. Die Italiener nannten sie am häufigsten *Baletti*. In Deutschland war die Bezeichnung »Neue lustig Tänz« oder »Neue artige und liebliche Tänz« die wohl am häufigsten vorkommende Bezeichnung. Prätorius nannte seine Sammlung »Terpsichore« (1611 etc.), Büchner veröffentlichte seine Sammlung unter dem Gesammttitel: »Servia von schönen Vilanellen, Galliarden vnd Couranten« (Nürnberg, 1614). Schein veröffentlichte: »*Banchetto musicale* neuer anmuthiger Paduanen, Galliarden, Couranten und Allemanden« (Leipzig, 1617), und Oberndorffer: »*Allegrezza Musicale* oder auserlesene Pavanen, Galliarden, Intrathen etc.« (1650). Aschenbrenner's »Gast- und Hochzeitsfreude« enthält Sonaten, Präludien, Allemanden, Couranten, Balletten, Arien, Sarabanden (Leipzig, 1673). Auch der Name *Scherzi* für solche Bearbeitungen von weltlichen und selbst geistlichen Liedern begegnet uns hier: Cozzolani, »*Scherzi di sacra melodia*« (1652), oder Petrobelli, »*Scherzo musicale*« (Venedig, 1693). Die Bezeichnung Suite finde ich in diesem Jahrhundert zum ersten Mal bei Auxcousteaux A.: »*Suite de la premiere partie des quatrains de Mathieu à trois voix, selon l'ordre des doux modes*« (Paris, Robert Ballard, 1652) und dann erst wieder bei Porte G. de la: »*Suites de pièces nouvelles choisies et disposées pour le Concert pour deux dessus de Violon avec la Basse continue pour le clavecin, auxquels on peut joindre la Basse de Viole et le Téorbe*« (Amsterdam, 1689) und dann bei Schenk: »*Scherzi musicale ou Suittes pour une Basse de Viole et*

une Basse continue composés de Preludes, Allemandes, Courante, Chaconue« (Amsterdam, 1692). Enthält 100 Tonstücke. Häufiger ist die Bezeichnung Partie, so bei Dumont: *»Melanges a II, III, IV e V Parties«* (Paris, Robert Ballard, 1649) oder Krieger, J.: »VI musikalische Partien, bestehend in Allemanden, Couranten, Sarabanden, Doublen und Giguen nebst eingemischten Bourreen, Menuetten und Gavotten« (Nürnberg, bei W. M. Endter, 1697) und das Zusammenstellen der verschiedenen Tänze zu Partien hat entschieden dazu mitgewirkt, der Suite eine bestimmte Ordnung zu geben. Erst als die Componisten anfingen, die Tänze zu Partien zusammenzustellen, kamen sie darauf, diese in eine gewisse Reihenfolge zu bringen, während sie in den frühern Sammlungen meist willkürlich zusammengestellt waren. Es zeigt sich hierbei bereits die beginnende Erkenntniss von der Nothwendigkeit eines Contrasts, wenn die gehörige Wirkung erzielt werden soll. Man erkannte, dass die Art der Zusammenstellung auch auf die Wirkung der einzelnen Tänze von ganz entschiedenem Einfluss ist, dass es zweckmässiger ist, neben die sinnig gravitätische Allemande nicht die verwandte Sarabande zu stellen, sondern zwischen beide die etwas belebtere Courante, und dass man diese wiederum nicht nach der feurigen Gigue bringen müsse, sondern dass diese am zwekmässigsten als die beliebteste Tanzform möglichst den Schluss bilde.

Nachdem aber die einzelnen Tänze nach solchen Gesichtspunkten geordnet wurden, so dass diese in einer gewissen überlegten Reihenfolge erschienen, war der Name Suite für sie eben so passend und zweckentsprechend, wie der Name Partie (ital. *Partita*), und beide Namen finden wir dann seit dem Anfange des 18. Jahrhunderts für diese Form angewendet. Anfangs hiess sie auch noch Kammersonate: *Sonate da camera* oder *Sonata dei balletti* zum Unterschiede von der Kirchensonate *Sonate da chiesa*; so erklärt sie noch Brossard in seinem: *»Dictionnaire de Musique«* (Paris, 1703), und er giebt ausdrücklich an, dass bei ihr die Tänze in bestimmter Ordnung eingeführt werden. Er findet die Kammersonate von der Kirchensonate darin unterschieden, dass bei dieser die einzelnen Sätze: Adagio, Largo u. s. w. durch Fugensätze geschieden sind, während bei der *Sonata da camera* dem Präludium Sätze in bestimmter Ordnung: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue oder auch Allemande, Gavotte, Bourree und Menuett folgen. Auch Händel und Bach halten im Allgemeinen an dieser Anordnung fest, ohne sie jedoch, wie das im Wesen der ganzen Form begründet ist, zur feststehenden Norm zu machen. Bach bezeichnet in der Regel, wenn er neben Tänzen noch andere Sätze, wie Ouverture, Toccata Air, Allegro, Echo, Scherzo u. s. w. aufnimmt, eine solche Zusammenstellung mit Partita oder wohl auch mit Sonata, doch stehen auch in einzelnen Suiten andere Stücke als Tänze, wie in der *H-moll*-Suite, die mit der Ouverture im französischen Stil beginnt und deren letzter Satz ein »Echo« ist. Das darf man übrigens wohl als einen klaren Beweis dafür ansehen, dass die Zusammenstellung dieser einzelnen Sätze zur Partita oder Suite durchaus nicht willkürlich war, sondern dass sie bei den Meistern wie Bach und Händel wohl erwogen wurde, so dass die Anordnung nach bestimmten Gesichtspunkten erfolgt. Insofern dürfen auch Suite und Partita als Vorstufe für die Sonatenform betrachtet werden, wenn auch diese im Grunde genommen neben der Suite bereits ihre eingehende Pflege gefunden hatte, wie in dem betreffenden Artikel gezeigt worden ist (s. Sonate). An der Suitenform entwickelte sich der Instrumentalstil zu greifbarern Resultaten und als dann die Componisten dieselbe Sorgfalt, welche sie auf die Zusammenstellung der einzelnen Sätze der Suite verwandten, auch auf die Sonate übertrugen, gelangte diese rasch zu bedeutender Entwickelung und liess jene bald hinter sich zurück, denn die Suite war einer Weiterbildung im Grunde nicht fähig. Auch die Tänze sind als Kunstform zu behandeln, allein sie werden auch als solche nie zu der Höhe aller übrigen Formen gelangen können. Daher war es auch natürlich, dass, als die höhere Form der So-

nate zu so wunderbarer grossartiger Entfaltung gelangte und zur Sinfonie wurde, die Suite allmälig zurücktrat, sie wurde zum Divertissement, das nur der mehr oder weniger geistvollen Unterhaltung dient.

Erst die Neuzeit hat die Suite wieder lebendig gemacht, in nothwendiger Neugestaltung. Sie hat dabei ihren ursprünglichen Charakter als Folge von Tanzstücken zumeist eingebüsst, man fasst sie jetzt mehr als Folge von innerlich verbundenen Tonstücken von leichterem Gehalt als die einzelnen Sätze der Sinfonie. Es erscheint allerdings immerhin gewagt, Tänze, deren Eigenart uns fast ganz verschwunden ist, wie Gigue, Courante, Sarabande u. s. w. wieder lebendig machen zu wollen, und so ist es ganz natürlich, dass an Stelle derselben neben die Menuett die Polonaise, der Walzer, die Mazurka u. s. w. treten und dass Scherzo, Romanze, Adagio und die Form der Variation neben dem Präludium und dem Finale jetzt die Formen der Suite bilden. In diesem Sinne ist sie von Raff und Reissmann zu Suiten für Violin-Solo und Orchester benutzt und durch Lachner, Raff u. A. als Orchester-Suiten wieder lebendig geworden.

Sujet (franz.), = Stoff, Thema, Hauptsatz; man bezeichnet damit dementsprechend das Fugenthema, Subjekt, aber auch den Stoff, die einer Oper zu Grunde liegende Begebenheit; des Sujet der Oper »Fidelio« ist die Heldenthat einer Frau (Leonore), die ihren Gatten (Florestan) aus dem Verderben errettet, in das ihn die Bosheit seines Todfeindes (Pizarro) stürzte.

Sul (ital. Vorwort) = über.

Sul ponticello = über (nahe) am Steg.

Sulla corda = auf der Saite; *sulla corda D* = auf der *D*-Saite.

Sulla tastiera = nahe am Griffbrett.

Suling, eine indische Laugflöte.

Sullivan, Arthur Seymour, englischer Componist, geboren am 13. Mai 1842, ist der Sohn eines Lehrers am Kneller Hall College, der Pflanzschule der englischen Musikdirektoren. Seine musikalische Bildung begann mit dem Eintritt in den Knabenchor der Königl. Kapelle, die er nach zweijährigem Besuch derselben mit dem zuerkannten Mendelssohn-Preis verliess, um in Folge dessen in die Königl. Akademie einzutreten. Hier erhielt er den Unterricht Sterndale Benette's und des trefflichen Organisten an der Paulskirche, John Gross. 1858 reiste er mit noch sechs Engländern nach Leipzig, um das dortige Conservatorium zu besuchen und verbrachte dort drei Studienjahre. Ehe er Leipzig verliess, um nach England zurückzukehren, wurden Bruchstücke aus seiner eben vollendeten Partitur der Musik zu Shakespeare's »Sturm« aufgeführt. Das ganze Werk kam zuerst 1862 im Crystallpalast zu Sydenham zur Aufführung. Die von dieser Zeit an in England componirten Werke erfreuten sich von Seiten seiner Landsleute stets einer guten Aufnahme. Es sind: Cantate »*Kenilworth*« (beim Musikfest zu Birmingham 1864 aufgeführt); das Ballet »Die Zauberinsel« (Conventgarden-Theater); Sinfonie *E* (Crystallpalast); Concertouverturen; ein Cello-Concertino mit Orchester; Concerte; Pianofortecompositionen; Lieder; Chorgesänge; Kirchenstücke. Auch zwei komische Opern: »Cox und Box« und »Der Schmuggler« wurden in England mit den ehrendsten Erfolgen gegeben. Ebenso errang das Oratorium »*The Prodigal son*« bei seiner Aufführung am Worcester Musikfest 1868 lebhaften Beifall.

Sultzberger, Johann Ulrich, Musikdirektor und Virtuose auf dem Zinken zu Bern im Anfange des 18. Jahrhundert, hat herausgegeben: »Vierstimmiges Psalmenbuch, das ist, Psalmen Davids, durch D. Ambr. Lobwasser in teutsche Reymen gebracht, worinn die hochclavierten Psalmen transponirt etc.« (Bern, Daniel Tschiffelt, 1727, klein in 8°, 641 Seiten).

Sulzer, Franz Joseph, Militär-Auditeur zu Wien, geboren zu Laufenburg im Breisgau, starb zu Wien 1790. Er gab ein Buch heraus: »Geschichte des transalpinischen Daciens u. s. w.« (Wien, 1781 und 1782, drei Bände in 8°,

in welchem ausführliche Nachrichten über die Musik der Türken und Neu-Griechen enthalten ist.

Sulzer, Johann Georg, Professor und Direktor der philosophischen Klasse der Königl. Akademie der Künste zu Berlin, war zu Winterthur 1719 geboren. Nach beendigten Studien in seiner Vaterstadt und in Zürich war er eine Zeit lang Prediger in einem Dorfe und dann in Magdeburg Erzieher. 1747 kam er auf Sak's Empfehlung als Professor nach Berlin an das Joachimthal'sche Gymnasium, kehrte aber nach dem Tode seiner Gattin nach der Schweiz zurück. 1760 wurde ihm bei der neu errichteten Ritterakademie in Berlin eine Professur angetragen und auch vom Könige ein Stück Land geschenkt, um sich ein Haus darauf bauen zu können. Diese Professur legte er 1773 wegen Kränklichkeit nieder, blieb aber als Literat noch thätig. Die Schriften Sulzer's, besonders eine Encyclopädie der schönen Künste, sind schätzbar, obwohl zum Theil bereits veraltet. S. that in diesem Werke den ersten Schritt zu einer allgemeinen Uebersicht der schönen Künste und einer näheren Bestimmung der einzelnen Kunstzweige. Das Werk führt den Titel: »Allgemeine Theorie der schönen Künste, in einzelnen nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt« (Leipzig, 1772, zwei Bände in 4°). Die besten musikalischen Artikel darin sind von J. A. P. Schulz und zwar vom Buchstaben S. an alle, mit Ausnahme von »System«, welcher von S. ist. Die Artikel im ersten Bande sind von S. und Kirnberger. Ueber den Antheil Sulzer's sagt J. A. P. Schulz (»Leipziger musikalische Zeitung«, II. Jahrg. S. 277): »Sulzer wollte selbst schreiben und unterrichtet sein von dem, was er schrieb. Er bedurfte eines Lehrers in der theoretischen Musik, den er zugleich bei seinem Werk zu Rathe ziehen konnte. Dies hatte die Beendigung des Werkes verzögert. Schon lange hatte er sich bei Männern wie Agricola, Quanz, Riedt, Marpurg u. a. zu unterrichten gesucht, aber nicht damit von der Stelle kommen können. Er wandte sich hierauf an Kirnberger. Die erste Frucht dieses Unterrichts war: »Die Kunst des reinen Satzes« von Kirnberger, die S. aus dessen Papieren zusammengesetzt hatte; und darauf wurden die musikalischen Artikel der Theorie der schönen Künste mit Eifer begonnen, zur grossen Unzufriedenheit Marpurg's; daher der zunehmende Groll dieses Mannes gegen Kirnberger etc.« Die dritte Auflage dieses Werkes erhielt von v. Blankenburg, der sie veranstaltet, ein Supplement: »Literarische Zusätze zu Johann Georg Sulzer's allgemeiner Theorie der schönen Künste etc.« (Leipzig, 1796—98, drei Bände in 8°). Dijck und Schatz lieferten noch acht Bände Nachtrag. Uebersetzt sind die meisten der Artikel auch ins Italienische und im »Dictionnair der schönen Künste« zu Mailand abgedruckt. Die erste Schrift Sulzer's erschien in französischer Sprache: »*Pensées sur l'origine et les différents emplois des sciences et des beaux-arts, discours prononcé dans l'assemblée royale des sciences et des belles-lettres*« am 27. Januar 1757 (Berlin, Haude & Spener) und eine deutsche Abhandlung, im Grunde dieselbe: »Die schönen Künste in ihrem Ursprunge, ihrer wahren Natur und besten Anwendung betrachtet« (Leipzig, 1772, 8°, acht Blätter). Eine vierte Schrift, die Beschreibung der Hohlfeldischen Notenschreibemaschine, befindet sich in den Abhandlungen der königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1711, nebst zwei Kupfertafeln. S. starb am 24. Febr. 1779 zu Berlin. Sein Bildniss befindet sich vor dem dritten Bande der Berliner vermischten Schriften, ausserdem gemalt von Graaf und gestochen von Bause, auch nach demselben Bilde gestochen von Berger.

Sulzer, Salomon, Obercantor der israelitischen Gemeinde in Wien, der Regenerator des israelitischen Cultusgesanges, ward am 30. März 1804 in dem Marktflecken Hohenems in Vorarlberg geboren als der Sohn eines geachteten Kaufmanns und Fabrikanten, des Sprösslings einer der ältesten Familien des Landes. Salomon Sulzer bewahrt jetzt noch gleich einem Stammbaume ein goldgesticktes, rituelles Altarornat, welches laut eingesticktem Datum ein Alter von 210 Jahren besitzt. Sulzer's Vater war ein geachteter Industrieller und

Fabrikant, beschäftigte und ernährte selbst in den schwersten Zeiten, z. B. bei der Hungersnoth im Jahre 1816, eine grosse Anzahl brodloser, in Noth gerathener Arbeiter in einer von ihm selbst errichteten Weberei. Früh schon der Synagoge gewidmet, erhielt S., kaum 15 Jahre alt, von Sr. Majestät Kaiser Franz I. die Bestätigung als geistlicher Funktionär der Israelitengemeinde zu Hohenems. Schon mit 15 Jahren also stand der Jüngling begeistert vor der Beterschaar seines Volkes und trachtete damals schon den halb erloschenen Funken des Glaubenseifers zu beleben, zu regeneriren. Zu Ende des Jahres 1825 erhielt S. von Wien aus den ehrenvollen Ruf, am neuerbauten Tempel das Obercantorat zu übernehmen. Seitdem wirkt S. hier, ihm zum Lobe, der Gemeinde zum Heil! Der Schall seiner mächtigen Stimme erhob und begeisterte aber nicht nur die Wiener Gemeinde, sondern es verdanken ihm sämmtliche Israeliten beider Hemisphären die Regenerirung ihres Gottesdienstes, wie denn auch, als er seinen 70. Geburtstag feierte, in den meisten in- und ausländischen, ja sogar in den entferntesten überseeischen Gemeinden ihm zu Ehren der Tag bei offener Lade gefeiert wurde. Aber nicht allein durch seinen Gesang wirkte er so in rühmenswerthem Eifer für israelitischen Cultusgesang, sondern und mehr noch durch seine vielen Werke, die seinen Einfluss in die entferntesten Gemeinden verpflanzten, sowie er auch für die Schule manch nützlich Büchlein schrieb. Heute, am Abende seines Lebens, mag S. froh die Bahn übersehen, die er gewandelt. Vielfach wurden ihm auch die ehrendsten Auszeichnungen zu Theil, er erhielt den Franz-Josephs- und den Medschidje-Orden, die grosse österreichische goldene und die grosse sowohl als kleine russische goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft u. m. A. Ueberdem wurde er auch durch werthvolle Geschenke erfreut: Brillantringe vom Kaiser Ferdinand, von Sr. M. Kaiser Franz Joseph I., vom Grossherzog von Baden; eine für ihn geprägte goldene Medaille erhielt er aus Amerika, eine ebensolche vom Herzoge Max in Baiern nebst einem Handschreiben. Silberne Kränze, das Meisterdiplom der *Reale Academia di S. Cecilia* in Rom u. s. w., gleichwie die Auszeichnungen seiner Mitbürger und die Widmungen der entferntesten Gemeinden sind sichtbare Zeichen seiner Thaten. S. erfreute sich der Gunst Ihrer k. Hoheit der Frau Erzherzogin Sophie, der Freundschaft des Fürsten Lotar Metternich. Der Erzbischof sowie Pater Franz besuchten ihn persönlich — kurz: Alle, Alle vereinten sich zum Lied des Dankes für die himmlische Lust, die sein Lied ihnen bereitet!

Und wie das Gute sich nur zum Guten paart, so finden sich auch erhabene Geister. S. zählt zu seinen Freunden: Meyerbeer, Schubert, Schumann, Paganini, Halévy, Thalberg, Liszt und viele Andere. Der Letztere sagt in seinem Buche: »*De Bohémiens et de leur musique*«, er habe bei Sulzer's Tempelgesang zum ersten und einzigen Male den Eindruck einer wirklich nationaljüdischen Kunst empfunden, während alle anderen, selbst trefflichsten Leistungen jüdischer Tondichter, Poeten und Maler doch nur ein Nachbilden und Wiederholen christlichabendländischer Kunst seien. S. hat nach jeder Richtung hin Segen gespendet. Er ist Gründer der ersten akademischen Liedertafel, welche aus 700 Personen bestand, war lange Jahre ohne jedes Entgelt Professor am Conservatorium und stiftete den Ertrag eines ihm zu Ehren veranstalteten Concertes, 1500 Gulden, zu einer Sulzer'schen Concertstiftung, so dass die Interessen von 75 Gulden alljährlich das Stipendium eines mittellosen Schülers bilden. Viele Synagogen und Wohlthätigkeitsanstalten weihte er unentgeltlich ein, der Gemeinde seines Geburtshauses schenkte er selbes mit der Widmung der Stiftung eines Asyles für Leidende aller Confessionen — es wurde an diesem Hause eine Votivtafel angebracht — ferner schenkte S. dieser Gemeinde ein mächtiges Harmonium nebst den nöthigen Musikalien und mehrere rituelle Gewänder. Als Mitgründer und Vice-Präses des Tirol-Vorarlberger Unterstützungsvereines setzte S. volle Kraft und eigene Mittel ein, keinen bedürftigen Landsmann in Wien Noth leiden zu lassen, beherbergte, sättigte und

placirte viele, während er jene, welche keine Stelle fanden, versorgt und wenn nöthig neu bekleidet wieder heimsandte. Doch nicht nur Erwachsene lobpreisen Sulzer's edle Güte. Er ist auch den Kleinen ein Beschützer und wirkt rastlos als Präsident des ersten allgemeinen Unterstützungsvereines für Kinder. Als hochbetagter Greis bemühte er sich in jüngster Zeit noch als Mitbegründer um die Errichtung der ersten Wiener Suppen- und Thee-Anstalt. Darum vereinigte sich auch Alles an den beiden Jubiläumstagen des geliebten Greises am 24. März 1866 als an seinem 40jährigen Wirkungstage, und am 30. März 1874, seinem 70. Geburtstage, demselben Zeichen der Verehrung zu senden. Der Gemeinderath der Stadt Wien unter Führung des Bürgermeisters Dr. Felder überbrachte dem Gefeierten das Ehrenbürgerdiplom, eine Unmasse von Adressen und Glückwünschen aus allen Weltgegenden erdrückten beinahe den Jubilar, den Alles beglückwünschte.

Von seinen Söhnen widmeten sich zwei der Musik: Julius, sein ältester Sohn, ist Hofkapellmeister und geachteter Compositeur, und Joseph, sein jüngster Sohn, nachdem er Professor am Conservatorium in Bukarest war, ist gegenwärtig Mitglied der k. k. Hofoper. Auch seinen Töchtern wusste der unvergleichliche Vater Liebe zur Musik einzupflanzen. Marie von Belart und Henriette Biacchi geborne Sulzer haben sich als Gesangskünstlerinnen in Wien, Frankreich, Italien, Spanien einen ruhmreichen Namen erworben. Marie von Belart war Professorin an der k. k. Opernschule zu Wien und concertirte im Jahre 1848 gemeinsam mit ihrer Schwester in Tirol, Vorarlberg und Baiern zum Besten der Verwundeten des k. k. Heeres. Henriette Sulzer, nachmalige Biacchi, war durch drei Jahre Primadonna in Newyork und durch zwei Jahre Directrice der k. Oper in Mexiko unter Kaiser Max I. — Das Werk, durch das er namentlich verdienstlich wirkte, »Schir Zion«, ist eine Sammlung von Gesängen für den jüdischen Cultus. Ausserdem componirte er auch Lieder und Gesänge u. A.

Sumara, eine arabische Doppelflöte ganz eigener Art. Sie besteht aus einem kürzeren, mit Tonlöchern versehenem Rohre, auf welchem die Melodie gespielt wird, und aus einem längeren, das durch Ansetzstücke verlängert, also beliebig gestimmt werden kann und zur Melodie den Bass (in einem Tone fortsummend) angiebt.

Sumber *(sumper)* war in Deutschland im 12. und 13. Jahrhundert eine kleine Handtrommel in Cylinderform, nicht das Tambourin. Ueber die Beschaffenheit dieses Instruments in ältester rohester Form unterrichtet uns der Umstand, dass dasselbe Wort *sumper* im Althochdeutschen, ebenso *sumber* im Mittelhochdeutschen zugleich einen Korb und ein Getreidemaass (später *Simri* genannt) bezeichnet. Also ein Hohlmaass (Metze, Viertel) wurde mit einem Fell überzogen und die Trommel war fertig. Oder noch primitiver: das hölzerne Gefäss selbst ward auf die hohle Seite gestellt und auf dessen Boden losgepaukt. Es war der Sumber nebst Flöte und Geige die gewöhnliche Musik zum ländlichen Tanze. So heisst's beim Nithart (Hagen, Minnes. II. S. 117):

zwêne vor im pfiffen,
der dritte den sumber sluc.

Der Tanhuser (Hagen, MS. II. 85 und II. 59) singt:

Dort hoer ich die flöiten wegen,
hie hoer ich den sumber regen:
der mir helfe singen
disen reigen springen.

Sich huob in der stuben schal,
Vor den getelingen der sumber lûte erdóz,
Dâ tanzten megde überal.

Summer oder Bourdon hiess an Sackpfeifen (Dudelsack) die nur in einem Tone fortsummende Pfeife; an alten Geigen (Rebec, Rebebe) und Lauten die

neben dem Griffbrett liegenden tiefsten Saiten, die nicht gegriffen wurden, sondern deren unveränderter Ton mit der Melodie zugleich erklang. Auch:

Summpfeife und

Summe wurden beim Dudelsack diese Pfeifen genannt.

Sumphoneia oder *Samponia* war ein, unserm Dudelsack ähnliches Instrument der alten Hebräer, dessen Daniel cap. 3 v. 5 gedacht wird. Der Name deutet auf griechischen Ursprung. In einem ledernen Sacke sollen zwei Pfeifen, unten und oben gleich hervorragend, gesteckt worden sein, die Löcher zum Spielen hatten. Der Ton soll schreiend gewesen sein. Der Sack wurde von den Alten aus Widderfell bereitet. Uebrigens sind die Beschreibungen verschieden.

Sumtio, s. v. a. Lepsis, die Tonlage der Melodie bei den Griechen in Bezug auf Höhe oder Tiefe.

Sundelin, Augustin, Kammermusikus und Clarinettist der Opernkapelle zu Berlin von 1827—29, wurde wegen eines Halsübels pensionirt und starb am 6. Septbr. 1842 zu Berlin. Seine Compositionen, hauptsächlich Lieder, reichen bis Op. 78. Ausserdem veröffentlichte er: 1) »Die Instrumentirung für Orchester, oder Nachweisung über alle bei derselben gebräuchlichen Instrumente, um dafür wirkungsvoll und ausführbar componiren zu können« (Berlin, Wagenführ, 1828, 4°, 47 S.). 2) »Die Instrumentirung für sämmtliche Militärmusikchöre oder Nachweisung etc.« (ebend. 1828, 4°). Es sind dies zwei Werkchen, die ihrer Zeit ihrem Zweck vollständig entsprachen.

Sundelin, Carl, Bruder des Vorigen, Dr. med. und Professor zu Berlin, gab heraus: »Aerztlicher Rathgeber für Musiktreibende«. Nach Angaben des Königlich pensionirten Kammermusikus Sundelin zusammengetragen (Berlin, 1832, 8°, 58 Seiten).

Sunderreuter, Georg, ein Kirchencomponist des 16. Jahrhunderts, hat in den Druck gegeben: »Episteln auff alle Sontag und die fürnembste Fest Christi und der lieben Gottes Heiligen, sampt etlichen Texten auss dem Alten vnd Newen Testament, in geistliche Liebliche Melodeyen verfasst, mit vorgesetzten Argumenten jedes Gesangs, Reimweiss« (Lawingen, 1580, 8°). »Nicolai Hermanni, Sonntägliche Evangelien durchs ganze Jahr, sampt den fürnembsten Festen in Gesangweiss aussgangen, durch Geo. Sunderreuter, geändert, gemehret und in den Augsburgischen Confessions-Kirchen gebräuchlichen Melodeyen verfasset« (Laupingen, 1580, 8°).

Sunk, eine Muscheltrompete der Hindostaner, die in Verbindung mit einem Silberglöckchen *(Gunda)* gespielt wird. Die Brahminen bedienen sich desselben bei ihren religiösen Feierlichkeiten. Eine Abbildung eines Sunkbläsers mit dem Glöckchen in der techten Hand s. im »Asiatischen Magazin« 1810.

Suoni acuti = hohe Töne.

Suoni armonichi = die Flageoletttöne (s. d.).

Suono-Terzo, s. Terzo.

Superacutae claves, voces, oder *superacuta loca*, die fünf höchsten Töne des Hexachordsystems von *a—la—mi—re* bis *e—la* (a_1—e_2, s. Solmisation).

Superoctave in der Orgel, das Doppeloctavregister zum Principal. Häufig bezeichnet man auch die kleinste Octave eines Claviers mit Superoctav, was indess nicht richtig ist.

Suppé, Franz **von,** geboren am 18. April 1820 zu Spalatro in Dalmatien, versuchte sich schon als Knabe ohne eigentliche Bekanntschaft mit den betreffenden Regeln im Componiren. 1839 kam er nach Wien, um die Universität zu besuchen, widmete sich aber ausschliesslich der Musik. Er lernte mehrere Instrumente spielen und erhielt in der Composition den Unterricht Seyfried's. Dann versah er einige Zeit die Stelle eines Musikdirektors am Josephstädtischen Theater, bis er in derselben Eigenschaft an das Theater an der Wien ging. Es erschienen im Laufe der Zeit eine Menge seiner Compositionen. Er schrieb Sinfonien, Quartette; die Opern: »Das Mädchen vom Lande«, »Die Müllerin von Burgos«, Lieder und manches Andere. Bedeutendere Erfolge fand er jedoch

hauptsächlich in der Operette und in Compositionen leichten Genres, wie »Fatinitza«, »Piquedame«, »Flotte Bursche«, »Die schöne Galathea«, »Zehn Mädchen und ein Mann«, »Frau Meisterin« u. s. w.

Supplemento (ital.), franz.: *Doublure*, Substitut, heissen die Stellvertreter, welche sich die ersten Sänger an den grossen Theatern Italiens halten, damit diese für sie in den *Pezzi concertanti* singen.

Supremma, *suprema vox (Soprano)*, die höchste Stimme eines mehrstimmigen Gesanges, meist also die Sopranstimme, der Discant.

Surdastrum nannte Kircher (»*Phonurgia nova*«, 1673) eine Art Trommel im Orient, die von beiden Seiten geschlagen wird, deren man sich in Begleitung einer Schäferpfeife bediente, um mit solcher den Biss der Tarantel zu heilen. Woher er die Nachricht habe, sagt er nicht; der phantastische Vielwisser dachte wahrscheinlich an die indischen Trommeln der Schlangenbeschwörer; aber weder in Indien, noch im Mittelalter kommt dieser Namen vor.

Surdeline, eine Art von Sackpfeife (s. d.), welche in Italien gebräuchlich ist.

Suremain de Missery, Antoine, Mitglied der Akademie der Wissenschaften zu Paris und ehemaliger Artillerie-Offizier, zu Dijon am 25. Januar 1767 geboren, lebte seit 1797 in Beaune. Zu seinen philosophisch-mathematischen Schriften gehört auch: »*Théorie acoustico-musicale, ou De la doctrine des sons rapportée aux principes de leurs combinaisons*« (Paris, Didot, 1793, ein volume, 8°, 404 Seiten). Ein interessantes Buch, dessen Theorie aber nicht eigentlich mit der musikalischen zusammenkommt. Eine spätere Schrift: »*Géometrie dessons, ou Principes d'acoustique pure et de musique scientifique*« legte er 1816 der Akademie der Wissenschaften in Paris vor, ein Gutachten darüber fordernd. Die Beurtheiler dieser wichtigen Arbeit waren Prony, Hauy und Biot. Dieser letztere hatte eben selbst eine Arbeit desselben Gebietes herausgegeben: »*Traité de physique experimentale et mathématique*«, in der er alle alten Irrthümer der arithmetischen Verhältnisse der Tonintervalle bei der Bildung der Tonleiter gewissenhaft beibehalten hatte und über welche der Akademiker durch das Manuscript, welches er in Händen hatte, zu spät aufgeklärt wurde. S. de Missery erhielt kein Gutachten; er verschaffte sich aber Genugthuung durch eine Broschüre, in welcher er M. Biot vollständig besiegte. Der Titel der letzteren Schrift ist: »*Méprises d'un géomètre de l'Institut, manifestées par un provincial; ou Observations critiques sur le traité de physique experimentale et mathématique de M. Biot, en ce qui concerne certains points d'acoustique et de musique*« (Paris, Dentu, 1816, in 8°, 74 pag. de texte et 24 pag. de préface). Im »*Dictionnaire de musique de l'Encyclopédie méthodique*« sind die meisten die Akustik betreffenden Artikel von S. de Missery. Er starb zu Baune am 15. April 1852.

Susato, Tylman oder Tyleman, s. Tylman Susato.

Susato, Johann **von,** wahrscheinlich nach einer Stadt in Westphalen, Soest, lateinisch Susato, so genannt, war Doktor der Medizin und in der Musik erfahren, lebte im 15. Jahrhundert und starb Anfang des 16. Jahrhunderts (1511). Sebastian Virdung (s. d.) in seinem Buche: »Musisa getutsch und ausgezogen« erwähnt seiner als eines Meisters (johann de zusato), der in einem Pergamentbuch, das er componirt und geschrieben, auch Instrumente abgemalt habe.

Sussmann, s. Soussmann.

Sussurando, Vortragsbezeichnung = säuselnd, lispelnd.

Suttinger, M., Rektor an der Schule zu Lübben, hat geschrieben: »Ueber die in der Lausitz bei den gelehrten Schulen gewöhnlichen Singchöre«. Im ersten Bande des »Neuen Magazins für Schullehrer«, herausgegeben von G. A. Ruperti und Schlichthort.

Svegliato (ital.), Vortragsbezeichnung = munter, aufgeweckt.

Svelto (ital.), Vortragsbezeichnung = frei, kühn, ungezwungen.

Svendsen, Joh. Severin, geboren am 30. Septbr. 1840 zu Christiania, erhielt den ersten Unterricht auf der Violine von seinem Vater. Für den

Militärstand bestimmt, trat er nach seiner Confirmation als Jäger in die Norwegische Armee, in welcher er sechs Jahre verblieb. Während seiner freien Zeit beschäftigte er sich fleissig mit Musikstudien, und da seine Neigung zu dieser Kunst immer stärker geworden war, fasste er den Entschluss, sich derselben ganz zu widmen. Nach erhaltenem Abschied regte sich die Lust, andere Städte und das Musiktreiben derselben kennen zu lernen so stark in ihm, dass er eines Tages, mit zehn Species in der Tasche und der Violine in der Hand in die Welt zog. Nach mühsamen und abenteuerlichen Wanderungen in verschiedenen Städten Schwedens schloss er sich 1862 in Hamburg einer herumziehenden Musiktruppe an, mit der er nach Lübeck ging. Bei einer zweiten Anwesenheit in dieser Stadt erwarb er sich die Protektion des dortigen schwedisch-norwegischen General-Consuls Leche, der sich seiner väterlich annahm und sich bei der schwedischen Königsfamilie für ihn verwendete, so dass er mit ihrer Unterstützung das Leipziger Conservatorium besuchen konnte. David, Dreyschock, Hauptmann, Richter, Reinecke waren hier seine Lehrer. Durch eine Fingerkrankheit wurde S. genöthigt, das Violinspiel vorläufig aufzugeben und wandte sich desto eifriger der Composition zu. Mehrere derselben wurden beifällig in Leipzig und andern Orten zur Aufführung gebracht. 1867 machte er Reisen nach Island und Norwegen, lebte dann einige Zeit in Paris (1868) und ging dann 1869 nach Leipzig zurück. Seit 1872 lebt er in seiner Heimath. Von seinen Compositionen sind veröffentlicht: zwei Quartette, ein Quintett, ein Octett, eine Sinfonie, ein Concert für die Violine, ein Concert für das Violoncello, symphonische Einleitung zu »Sigurd Slembe«. Für Orchester bearbeitete er zwei Liszt'sche Rhapsodien, den Schumann'schen Carneval, die Bach'schen Chaconne.

Sweda, Wenzel, einer der allerersten Waldhornisten in Böhmen, durch den die Fertigkeit, es zu blasen, in Deutschland verbreitet wurde. Er war zu Lissau geboren und ein Untergebener des Grafen Anton von Spork (s. d. Art.), der ihn nach Paris schickte und in der Kunst, dies Instrument behandeln zu lernen, daselbst ausbilden liess, eben zu dem Zwecke, es in Deutschland bekannt zu machen.

Sweelinck, Jan Pieters, einer der ersten Förderer der nunmehr selbständigen Instrumentalmusik, wurde wahrscheinlich in Deventer in Holland um 1561 geboren, das von ihm bekannte Portrait trägt die Unterschrift: »Obiit 1621, 16. Octobris. Aet. 60«. Er wird zwar dort auch ein Amsterdamer genannt, doch beweist dies nur, dass er die grösste Zeit seines Lebens in Amsterdam verbracht hat und die ältere Ansicht über seinen Geburtsort deshalb umzustossen, liegt kein Grund vor. Seine Musikstudien machte er bei Zarlino und Cipriano de Rore. In sein Vaterland zurückgekehrt, erhielt er den Organistenposten an der alten Kirche in Amsterdam, wo bereits sein Vater früher angestellt war. Hier hat er bis an sein Lebensende gewirkt als Componist und Lehrer und starb, wie schon oben gesagt, am 16. Octbr. 1621. Sein Ansehen als Orgelspieler und Lehrer war so bedeutend, dass die Schüler aus aller Herren Länder zu ihm kamen; die bekanntesten sind Jakob Prätorius und Samuel Scheidt. In Amsterdam selbst wurde er so hoch geehrt, dass die Kaufmannschaft daselbst ihm eine Pension aussetzte. In neuester Zeit sind durch die Bemühungen Eitner's in Berlin eine grosse Anzahl seiner Compositionen in Partitur gesetzt und ein kleiner Theil davon auch veröffentlicht worden, theils durch den Verein zur Beförderung der Tonkunst in Amsterdam, der auch die von Eitner in Partitur gebrachten Werke Sweelinck's handschriftlich aufbewahrt, theils durch Eitner selbst. Es sind dies folgende: 1) »*Cantiones sacrae cum basso continuo ad organum* 5 *vocum*« (Antverpiae, ap. P. Phalesium, 1619). Davon ist nur ein Satz, *Regina coeli*, erschienen. 2) »J. P. Sweelinck's sechsstimmige Psalmen mit Lobwasser'schen Texten untergelegt von Martinus Martinus« (Berlin, bei George Rungen, 1616). Davon erschienen sechs Psalmen mit dem Portrait Sweelinck's und einer sehr ausführlichen Biographie von

Tiedemann. 3) »J. P. Sweelinck's vierstimmige Psalmen mit Lobwasser'schen Texten untergelegt von M. Martinus« (ibid. 1618). Die Originalausgaben dieser Psalmen, mit französischem Text, erschienen in vier Büchern theils in Leyden, theils in Amsterdam in den Jahren 1603—1614 und spätere Ausgaben bis 1621, doch ist kein Buch desselben bis jetzt in einem completen Exemplare gefunden worden. 4) 3 *Cantici nuptiarum: »In honorem Jacobi Praetorii*, 5 *voc.*« (Hamburg, 1608). »*In honorem Joan. Stobaei*, 8 *voc.*« (Amstelod. 1617). »*In honorem Joan. Stobaei*, 5 *voc.*« (Gedani, 1638). 5) Handschrift im Besitze des grauen Klosters zu Berlin, enthaltend: Fantasien, Toccaten und Variationen von Sweelinck und einigen Anderen. Davon veröffentlicht von Eitner bei Simrock in Berlin: drei Fantasien, drei Toccaten und vier Variationen, letztere von Sweelinck und Scheidt. 6) Gesänge und Lieder in Sammelwerken; davon erschienen zwei Chansons zu vier Stimmen im Verlage der holländischen Gesellschaft (Amsterdam, bei Roothaan) wie alle übrigen oben erwähnten Ausgaben. Andere Werke sind bisher nur in einzelnen Stimmbüchern bekannt geworden und in der oben erwähnten Biographie verzeichnet. 7) Handschrift im Besitze der Stadtbibliothek in Hamburg: »Compositions-Regeln (nach Zarlino's Istituzioni Harmoniche)«. Eine moderne Bearbeitung im Besitze des holländischen Vereins. Sweelinck erwarb sich, wie oben schon erwähnt ist, namentlich bedeutende Verdienste um Ausbildung der Instrumentalmusik. Diese war seiner Zeit vorwiegend nur eine auf Instrumente übertragene Gesangsmusik. Sweelinck war der erste, der seine Fugenthemen mehr instrumental behandelte und vor allem durch seine Variationen den Instrumentalstil mit vorbereiten half, der schon in seinem Schüler Scheidt so bedeutend entwickelt erscheint.

Swert, Jules **de,** einer der bedeutendsten Violoncellisten der Gegenwart, ist zu Löwen in Belgien am 16. August 1843 geboren. Sein Vater Hermann de Swert, Kapellmeister an der Kathedrale daselbst (starb 1873 im 70. Lebensjahr), unterrichtete ihn schon sehr frühzeitig, besonders auf dem Violoncell, das er selbst spielte, so dass er den vorzugsweise für dies Instrument begabten Knaben schon im Knabenalter in die Oeffentlichkeit führen konnte. Auf einer Concertreise, die er mit demselben unternahm, hörte ihn in Hall Servais und übernahm seine Ausbildung, bis er ihm auf dem Brüsseler Conservatorium einen Platz verschaffte. 15 Jahre alt verliess er, durch den ersten Preis ausgezeichnet, dies Institut, und ging bald darauf nach Paris. Hier war ihm besonders Rossini freundlich gesinnt, doch fand der Künstler auch beim Publikum die wohlverdiente Anerkennung. Er unternahm erneute Kunstreisen durch Belgien und Holland, bereiste später Dänemark, Schweden, Süddeutschland und die Schweiz. Hauptsächlich imponirte er durch den meisterhaften Vortrag des Beethoven'schen und Mendelsohn'schen Violinconcerts, welches er für das Violoncell transponirt hat, und der selten gespielten schweren Compositionen von Carl Schuberth. Ueberhaupt ist dem Künstler nachzurühmen, dass sein Repertoir die klassische und moderne Violoncellliteratur gleich vielfältig umfasste. 1865 nahm de Swert in Düsseldorf eine Concertmeisterstelle an, folgte aber bald darauf einem Rufe an die Hofkapelle nach Weimar und vertauschte diesen Platz abermals mit Berlin, wo er als Soloviolinist und Concertmeister eine Stellung erhielt, die er indess nach wenigen Jahren wieder verliess, auf Concertreisen neue Triumphe suchend und gewinnend. Seine Compositionen sind: »*Mazurka de concert*«, op. 1. »*Souvenir de Stockholm*«, op. 2. »*Fantaisie de bravour*«, op. 3. »*Romance sans parole*« op. 4 (Bremen, Cranz). Ballade, op. 5 (Berlin, Bote & Bock). »*Les Arpeges, deux Caprices*«, op. 7 (Bielefeld, Sulzer). »*Mouvement perpetuel*«, op. 8 (ibid.). »*Grande Fantaisie sur Faust de Gounod*«, op. 9. »*Caprices sur un motif espagnol*«, op. 10 (Leipzig, Seitz). »*Trois morceaux caracteristiques*«, op. 11. Souvenir, op. 13 (Leipzig, Forberg). Ballade, op. 12 (Leipzig, Seitz). Allemanden und Gavotten aus dem sechsten Violoncellconcert von Joh. Seb. Bach (Bremen, Cranz). Compositionen von Joh. Seb.

Bach, W. Fr. Bach und Bocherini, acht Hefte u. A. Neuerdings (1877) hat er eine Oper: »Die Albigenser« beendet.

Swieten, Gottfried, Baron **van,** Musikdilettant, wurde zu Leyden 1734 geboren und besuchte die dortige Universität. Als er später den Doctorgrad erwarb, liess er folgende Dissertation drucken: »*Dissertatio sistens musicae in medicinam influxum et utilitatem*« (Lugduni, Batavorum, 1773, in 4°). Seinem Vater Gerhard van Swieten folgte er später nach Wien und wurde dort Präses der Kais. Bibliothek, wirklicher Geheimrath u. s. w. Als Musikliebhaber bewies er Kenntnisse und Geschmack durch alljährliche Aufführungen grosser Chorwerke von Bach, Händel, Hasse u. a. Auch übersetzte er aus dem Englischen ins Deutsche und überarbeitete für Haydn, mit dem er befreundet war, den Text zur »Schöpfung« und später zu den »Jahreszeiten«. Die »Schöpfung«, welche schon vor fast 50 Jahren für Händel geschrieben worden war, hatte Haydn aus England mitgebracht. Auch als der Stifter der »Musikalischen Gesellschaft«, welche aus 25 Personen des ersten Adels bestand und welche es sich zur Aufgabe machte, durch gute Musik den Geschmack des Publikums zu fördern, ist van Sw. zu nennen. Dieser echte Kunstmäcen starb in Wien am 29. März 1803.

Swirella, die russische Pansflöte, ähnlich der Papageno-Pfeife in der »Zauberflöte«.

Swoboda, August, Musiklehrer in Wien, ist in Böhmen 1787 geboren. Er gehörte anfänglich als Clarinettist zum Orchester des Grafen Puchta, war dann Musikmeister eines Infanterie-Regiments; nachdem liess er sich in Wien als Musiklehrer nieder. Die folgenden seiner Zeit geschätzten Werke sind von ihm verfasst und veröffentlicht: »Allgemeine Theorie der Tonkunst« (Wien, Ant. Strauss, 1826, 8). »Harmonielehre« (Wien, 1828—29, zwei Theile in 8). »Instrumentirungslehre« (Wien, 1832, in Folio, obl. 30 S.) mit fünf Musikstücken in Partitur.

Sydow, s. Murky.

Syfert, Paul, Organist der Marienkirche zu Danzig, wurde zu Dresden in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts geboren und studirte Musik unter Leitung des berühmten Sweelinck zu Amsterdam. Nachdem er einige Zeit der damals berühmten Kapelle des Königs Sigismund von Polen angehört hatte, kam er 1620 als Organist nach Danzig, in welcher Stellung er sich noch 1645 befand. Eine Sammlung Psalmen seiner Composition: »*Triticum Syfertinum*« wurde von Scacchi einer scharfen Kritik unterzogen. Ueber diese und seine Antwort s. den Artikel Scacchi.

Syllaba, συλλαβή, nannten die Griechen die Quart.

Syllabae, die Guidonischen Silben und zwar

Syllabae inferiores die untern: *ut, re, mi,* und

Syllabae superiores die obern: *fa, sol, la.*

Syllabisch heisst ein Gesang, bei dem auf jede Tonsilbe auch nur ein Ton gesungen wird, ohne melismatische Verzierung. Ganz rein und unvermischt ist er höchst selten, ausser im Recitativ. Selbst im alten gregorianischen Gesange und dem sich daraus entwickelnden Choralgesange der protestantischen Kirche, der vorwiegend syllabisch ist, werden doch einzelne Silben gedehnt und durch zwei oder auch mehr Töne ausgezeichnet. Auch der Volksgesang ist vorwiegend syllabisch, doch kommen hier Silbendehnungen und melismatische Ausschmückungen noch häufiger vor als beim Choralgesange.

Sylva, Manuel Nunez **de,** Geistlicher in Lissabon in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts, war zu gleicher Zeit Professor an einem College, erst Chordirektor und dann Kapellmeister an der Collegiale Notre Dame. Er hat ein Buch über die alte Notation veröffentlicht: »*Arte minima que cum semibreve recopilaçao trata em tempo breve os modos da maxima, e longa sciencia da musica*« (Lissabon, Joân Galrao, 1685, in 4°); zweite Auflage 1704 in 4°, eine dritte 1725, ein Band in 4°, 136 Seiten).

Sympathie der Töne heisst jene eigenthümliche Wahlverwandtschaft der Töne, nach welcher einer den andern erklingen macht ohne jegliche andere äussere Einwirkung. Werden zwei Stimmgabeln von ganz gleicher Stimmung in gehöriger Entfernung von einander aufgestellt, so dass die Oeffnung der Resonanzkästen einander zugekehrt ist, und man bringt nur die eine der Gabeln zum Erklingen, so klingt nach kurzer Zeit die andere mit und sie klingt noch fort, auch wenn man die erstere plötzlich durch Handauflegen abdämpft. Eine Violine oder ein anderes Saiteninstrument tönt leise mit, auch ohne äussern Anstoss, wenn ein Ton in der Nähe erklingt, in welchem eine der Saiten gestimmt ist. Diese Erscheinung ist leicht erklärlich: die Schwingungen des erklingenden Tons theilen sich dem andern tönenden gleichgestimmten Körper mit, dieser geräth ebenfalls in Schwingungen und klingt mit. Ferner gehören hierher die mitklingenden sogenannten Obertöne, die auf ein ähnliches Verhältniss zurückzuführen sind und dadurch entstehen, dass der tonerzeugende Klangkörper, während er in seiner ganzen Ausdehnung schwingt, in gewisse für sich schwingende kleinere Theile zerlegt wird, die zuletzt mit jenem Grundton einen, zwei und mehr höhere Töne erzeugen. Rameau (»*Traité de l'harmonie*«) war der erste, der hierauf ein neues Harmoniesystem baute. Endlich sind auch noch als hierher gehörig die Combinationstöne zu erwähnen (s. d.), die wiederum Giuseppo Tartini (»*Trattato de Musica, seconda la vera scienza dell' armonia*«) zur Grundlage seines Harmoniesystems machte.

Symphona hiessen bei den Griechen die consonirenden Intervalle: *Diapason* = die Octave; *Diatessaron* = die Quart; *Diapente* = die Quint; *Diapason cum Diatessaron* = die Undecime; *Diapason cum Diapente* = die Duodecime und *Disdiapason*, die Doppeloctave.

Symphoneia, *Symphonia*, auch *Symphonie*, auf Instrumente bezogen, bezeichnet: a) im Alterthum wie im frühern Mittelalter überhaupt Instrumente, auf denen eine gewisse Mehrstimmigkeit und Vollstimmigkeit sich erzielen liess; darum verstand man die Sackpfeife darunter, dann ein Zusammenklingen von Pauken, Schellen und Pfeifen; sogar die Lyra soll darunter begriffen sein. b) Speciell das Instrument, welches früher als Organistrum, später als Vielle, Bettlerleyer vorkommt; der Name wird auch verstümmelt als »*Chifonie*« gefunden, wobei immer an die Drehleyer zu denken ist. c) Im 16. und 17. Jahrhundert war das Wort *Symphonia* gleichbedeutend mit *Clavicembalum*, so z. B. noch bei Prätorius (»*Synt. mus.*« II. 62), der *Clavicymbalum*, *Virginal* und *Spinett* damit umfasst und es tadelt, dass man diese Tasteninstrumente ohne Unterschied mit dem doch zu allgemeinen Ausdrucke von »Instrument« bezeichne.

Symphoniaci hiessen im Alterthum die musikalischen Sclaven, welche die, im Haushalt eines reichen Römers niemals fehlende Hauskapelle bildeten.

Symphonia, ital. *Sinfonie*. Das Wort Symphonia ist griechischen Ursprungs; die griechischen Theoretiker fassten unter den Begriff: Symphonoi die Consonanzen, zum Unterschiede von den Diaphonoi, die Dissonanzen. In demselben Sinne wurde das Wort Symphonia dann auch im Mittelalter noch gebraucht, zugleich aber auch auf ein mehrstimmiges Tonstück im Allgemeinen angewendet, bis es auf die kurzen Instrumentaleinleitungen überging, die seit Ende des 16. Jahrhunderts den mehrstimmigen Gesängen vorausgingen. Dass es auch auf Instrumente und Instrumentspieler Anwendung fand, ist oben erwähnt. Ueberall lag die ursprüngliche Bedeutung des Worts als »Wohlklang« zu Grunde und es war ganz natürlich, das es in einer Zeit, welche dem Sang des Vocalen den Klang des Instrumentalen gern gegenüber stellte, auf dies letztere ausschliesslich überging. »An- oder Gleichstimmung« nennt Staden die 11 Takte lange, von Geigen »hinter dem Fürhang« ausgeführte »Symphonia« mit dem er sein Singspiel »Seelewig« (1640) eröffnet, und in diesem Sinne wurde sie länger als ein ganzes Jahrhundert allein gebraucht. Sie nahm alle nur möglichen Instrumentalformen an, bald die der Intrada, bald die der Fanfare, oder Toccata, Ricercare, des Präludium u. dergl. Die Sym-

phonie (oder Sinfonie) wurde eben nur als Einleitungssatz verwendet und dieser erlangte erst als Ouverture, wie in dem betreffenden Artikel nachgewiesen ist, bestimmte Form. Die Sinfonie von Joh. Seb. Bach, mit denen er mehrere seiner Cantaten einleitet, sind meist nach Art des Präludiums motivisch entwickelt, zuweilen zweitheilig construirt, meist aber ohne jede weitere Gliederung, wie ein Präludium gehalten. Weil indess alle Instrumentalformen in jener Zeit noch nicht so entschieden entwickelt waren, um ganz unterschieden zu sein, so kommen natürlich häufig Verwechselungen der Namen auch der entschiedener entwickelten Formen vor und es ist selbst hin und wieder die unter dem betreffenden Artikel beschriebene dreitheilige Ouverture auch als Sinfonie bezeichnet. Dies mochte vielleicht am meisten mit dazu beitragen, dass man die aus dieser ganzen Praxis sich schliesslich ergebende selbständige mehrsätzige Orchesterform Symphonie oder Sinfonie nannte.

Derselbe Process, der sich an der Sonate vollzog (s. d. A.) liess auf orchestralem Gebiet die Sinfonie als selbständiges Instrumentalwerk erstehen, das im Grunde ja nichts anderes ist, als eine instrumentirte Sonate; dennoch erfolgte die Ausbildung beider ziemlich gleichzeitig neben und nicht nacheinander; wie die Sonate aus dem Bedürfniss der Zeit am Clavier sich grösstentheils entwickelte, so die Sinfonie nach demselben Bedürfniss aus dem Orchester heraus. Jene Einleitungssinfonie wurde meist für Streichinstrumente gesetzt und sehr schüchtern nur traten später Flöten und Hoboen, wohl auch Hörner hinzu. Für dies Orchester hatte aber bereits die Praxis des 18. Jahrhunderts in der sogenannten Cassatio und dem Divertiment, die beide aus der Suite (s. d.) hervorgegangen waren, eine Art selbständiger Formen erzeugt, die nur der niedern Stufe, welche sie als Gelegenheitsmusik einnahmen, entrückt und auf die höhere des künstlerischen Zweckes geführt zu werden brauchten, um die entsprechende Orchesterform zu geben.

Die Suite als eine Folge von Tanzstücken, ist am realen Leben erzeugt, ebenso die Cassatio als Serenade (s. d.), aber dieser ist zugleich in dem besondern Zweck, dem sie dient, ein ethischer Hintergrund gegeben und es kam jetzt nur darauf an von diesem aus die Form neu zu construiren, um zu der neuen Orchesterform der Sinfonie zu gelangen, welche der Form der Sonate vollständig entspricht. Auf diesem Wege und indem er dies Ziel erreichte, wurde Joseph Haydn nicht nur der Begründer auch der Form der Sinfonie, sondern des ganzen modernen Instrumentalstils. Wohl hatten einzelne französische Operncomponisten seit Lully, wie Rameau, manches zur Erzeugung eines instrumentalen Klangcolorits gethan, und Gluck war ihnen hier mit bedeutenden Resultaten gefolgt, indem er allmälig auch mehr Instrumente in sein Orchester hineinzog. Haydn blieb hierbei nicht stehen; er sucht nicht nur wie jene, neue Klangeffekte zu gewinnen, sondern er war vor allem bemüht, jedes der Instrumente, das er in seinem Orchester verwendet, nach seinem eigensten Vermögen herbei zu ziehen, jedes einzelne zur Darstellung des Ganzen nach seiner Leistungsfähigkeit mitwirken zu lassen. Er organisirte das Orchester damit zu einem lebendig gegliederten Tonkörper, so dass jedes Instrument seinen bestimmten Antheil erhielt, nicht in dem Sinne jener Polyphonie des Vocalen, in dem ein Instrument nach dem andern Thema oder Gegenharmonie übernimmt, sondern nach dem Instrumentalen, nach welchem jedes Instrument aus seiner eigenen Natur heraus nach dem Grade seiner Fähigkeit und nach seinem eigenthümlichen Charakter verwendet wird. Die Blasinstrumente, selbst die Messinginstrumente werden bis auf Bach und Gluck noch meist melodieführend angewendet. Die Streichinstrumente übernahmen selbstverständlich den Hauptheil und ihnen schlossen sich die Blasinstrumente an, so weit es eben ihre Technik gestattet und sie war bei den Blechinstrumenten jener Zeit sogar sehr bedeutend entwickelt, so dass diese vielfach mit den Streichinstrumenten selbst in Concurrenz treten konnten, bis die letztern allmälig zu einer Technik gelangten, welche ihnen die erste Stelle im Orchester anwies. Nun erst wurde

der Antheil der einzelnen Chöre fester bestimmt. Während die Holzblasinstrumente wie die Messinginstrumente bis auf Gluck immer noch vorwiegend der vocalen Technik folgten, gewannen sie jetzt allmälig eine eigene. Gluck behandelt sie in diesem Sinne mehr als Füllstimmen; Haydn liess sie in eigenster Weise an der Gestaltung des Kunstwerks theilnehmen. Seine Erstlingswerke, die er meist für jene Strassenorchester, wie auch wohl noch die, welche er in seiner langjährigen Thätigkeit als Direktor der Fürstlich Esterhazy'schen Kapelle schrieb, waren wohl durchgängig meist für Musiker berechnet, die keine aussergewöhnliche Fertigkeit auf ihren Instrumenten erlangt hatten, deren Leistungsvermögen er sich entschieden anbequemen musste. In allen diesen Werken, bis zu den Londoner Sinfonien steht er so vollständig unter der Herrschaft seiner Instrumente, dass ihr eigentlich musikalischer Werth meist nicht selbst den der weniger bedeutenden Sonaten, oder gar den der Streichinstrumente erreicht. Er opfert dem Bestreben, die einzelnen Instrumente nur nach ihrem natürlichsten Vermögen einzuführen, alles andere und kommt daher wenig über den dürftigen harmonischen und rhythmischen Apparat, wie ihn die Formen in ihren Grundzügen verlangen, hinaus, während die Melodie häufig pikant und fein ausgeführt ist. Allein gerade auf diesem Wege gelangte er zu dem neuen Orchesterstil. Er wurde mit der Leistungsfähigkeit der einzelnen Instrumente so vertraut, dass er zugleich den Grad der Betheiligung jedes an der Darlegung des Ganzen genau abmessen konnte, und als er dann aller jener äussern Rücksichten enthoben war, als er seinem Genius durch nichts behindert freien Lauf lassen konnte, hatte er jene Meisterschaft in Beherrschung der eigensten Technik gewonnen, dass er jedes einzelne Instrument in seiner eigenen Zunge reden lassen konnte.

Als entsprechendste Form dieses neuen Orchesterwerks aber erwies sich die der Sonate (s. d.), welche durch den Meister bereits in ihren Grundzügen festgestellt worden war. In dieser nun strömte er die frische Freude an der Natur und am Leben aus, die ihn erfüllte. Das, was auch dem Volksliede zumeist Inhalt und Form giebt, das Singen und Klingen, der ganze Zauber der Natur, die laute und stumme Fröhlichkeit des Lebens, das lässt auch seine Instrumentalwerke üppig hervortreiben. Alle Themen derselben athmen diesen Geist und seine Durchführungen sind überall mehr klangvoll als ideell, mehr fein- als tiefsinnig und seine Beziehung zur Natur ist so intim und reell zugleich, dass er vielfach durch Aufnahme von Naturlauten locale Färbung anstrebt. Schon im Artikel Sonate ist darauf hingewiesen, dass mit der grössern Zahl der Organe, welche zur Ausführung einer Sonate aufgeboten werden, auch der Inhalt ein bedeutender, mehr allgemein gültiger werden muss; dass schon die Sonate für Clavier für zwei Spieler zu vier Händen weniger subjektiv beschränkt sein darf, wie die für einen Spieler zu zwei Händen; dass dann der Inhalt immer bedeutender wird, wenn noch ein fremdes Instrument: Geige, oder Cello, oder Clarinette, oder Horn zugezogen wird, oder wenn drei, vier, fünf und mehr Instrumente sich zum Trio, Quartett, Quintett u. s. w. vereinigen. Doch tritt die Sonate in dieser Darstellung noch nicht aus dem Kreise subjektiven Empfindens heraus, weil hier im Grunde immer nur einzelne Instrumente wirken, als Soloinstrumente, die diesen engern Kreis des mehr subjektiven Empfindens nur allmälig erweitern, aber noch nicht überschreiten.

Erst in der Sinfonie wirken die Instrumente chorisch, das Streichquartett wird zu einem Streicherchor, dem ein Chor der Bläser gegenübertritt, welcher sich wieder in zwei Chöre theilt, den Chor der Rohr- und den der Messingbläser und dem sich noch Schlaginstrumente: Pauken, Triangel, Becken u. dergl. anschliessen. Dieser grosse Apparat erfordert, dass der Künstler, der sich seiner bedient, heraustritt aus dem engen Kreise einzelner individueller Stimmungen; nicht diese, sondern ein ganzer Lebenszug, in dem sich auch noch andere widerspiegeln, wie der von ganzen Perioden

und Völkern wird Inhalt der Symphonie. In ihr spiegelt sich daher nicht mehr nur der subjektive Geist des Menschen, der aus sich heraus empfindet, dessen Phantasie durch sich selbst angeregt worden ist, leichte und anregende Bilder zu erzeugen, sondern jener objektive Geist, der erfüllt ist von dem offenbar gewordenen Walten des Weltgeistes. Die Wunder der Schöpfung, die Macht der Weltbegebenheiten erweisen sich jetzt wirksam auf die Phantasie des Tondichters und erzeugen dort jene Sonaten für Orchester, die Symphonie, in denen die entfesselte Weltseele, wie sie in den Wundern der Natur, in Lust und und Leid des Lebens und als Geist der Geschichte lebendig geworden ist, Ausdruck gewinnt. Das Darstellungsobjekt der Symphonie tritt heraus aus dem engen Raum all der mehr beschaulichen Stimmungen, durch welche die einfache Sonate erzeugt wird. Sie verlangt, dass grössere Bilder der Natur oder der Weltgeschichte an der Seele des Künstlers vorübergehen, oder dass ihn ein gewaltiges ernstes Geschick mächtig bewegt, wodurch in seiner Phantasie Tonbilder erzeugt werden, so gross und bedeutsam, dass sie den erweiterten Rahmen der neuen Form vollständig erfüllen und zu ihrer Darstellung auch des gesammten orchestralen Materials vollständig bedürftig sind.

So stellt sich uns schon die Symphonie von Haydn dar. Nur selten schweben ihm besimmte Ideale vor beim Schaffen seiner Instrumentalwerke — einzelne Symphonien aus früherer Zeit tragen selbst charakteristische Namen — und von einer Symphonie erzählt er selbst, dass in ihr der Seelenzustand eines verstockten Sünders, der hartnäckig der göttlichen Gnade widerstrebt, dargestellt werden soll. Allein vorwiegend wird er doch nur von der unschuldigen, naiven Lust am Schaffen, von jener kindlichen Freude, die es ihm bereitet, sein volles, an den Wundern der Natur und der bunten Lust des Lebens erglühendes Herz in den neuen Formen offenbaren zu können, geleitet. Es ist die frischeste Freude an der Natur und am Leben, die er austönt in der Symphonie. Das, was auch dem Volksliede zu allermeist Form und Inhalt giebt: das Singen und Klingen, der ganze Zauber der Natur, die laute und stumme Fröhlichkeit des Lebens, das lässt auch seine Instrumentalmusik üppig hervortreiben. Seine Thematik ist durchaus aus dem, hiervon beeinflussten Geiste geboren und daher auch die Durchführung derselben überall ausserordentlich klangvoll. Seine Flöten sind die der Idylle, seine Clarinetten oder Oboen die Schalmeien der Hirten, die Hörner und die Trompeten sind die Instrumente des Waldes und der ländlichen Festesfreude und in seinem Streicherchor singt und klingt, jubelt und klagt das ganze bewegte Aeussere des Lebens. Bei ihm ist alles mehr das Ergebniss äusserer organischer Erregung, daher die zwingende Lebendigkeit seiner Melodien, die knappe Schlagfertigkeit seiner Rhythmen, der Wohlklang seiner Harmonien und die in alle dem bedingte Naturwüchsigkeit seiner Instrumentation. Nur selten schlägt er in seinem Adagio tiefere Herzenstöne an, aber auch sie sind alle voll wahrer, frommer Innigkeit und bei aller rührenden Weichheit doch fern von jener Sentimentalität, die seiner Zeit eigen war.

Mit ganz besonderer Vorliebe aber pflegte er die Menuett in ihrer volksthümlichen Umgestaltung, bei welcher die Grazie der ältern Menuett durch die ungebundene Lust, die Innigkeit aber durch sprudelnde Laune ersetzt ist. So wurde ihm gerade diese Form zum unmittelbarsten Ausdruck schwunghafter, durch die Freude beflügelter, von Lebenslust getragener Empfindung. Die Leichtigkeit der Tanzrhythmik wurde ihm zum beliebtesten Ausdrucksmittel für jene Stimmung, in welcher er das Leben am liebsten anschaute, so dass sie auch häufig in seine Finales hinübergeht, in denen in der Regel ausgelassener Jubel bis zu toller Neckerei gesteigert herrscht, während ihm im Allegro noch ein gewisser ehrenfester Ernst das Gleichgewicht zu halten sucht; jener Ernst, der auch der Freude erst die rechte Bedeutung, eine gewisse Weihe giebt. Das ist hauptsächlich der Inhalt der neuen Sinfonie

Haydn's, die er in unerschöpflicher Mannichfaltigkeit, in immer neuer Weise zum Ausdruck bringt.

Aus der ganzen Fülle einer aussergewöhnlich reichen Innerlichkeit heraus schuf dagegen der zweite Meister der Symphonie, Mozart, der überhaupt das Orchester erst zu einem lebendig empfindenden Organismus beseelte und belebte. Haydn steht unter der Herrschaft seiner Instrumente, er lauscht ihnen ihre eigensten Naturlaute ab, um sie in ihren eigenen Zungen reden zu lassen; Mozart machte sie sich ihm unterthänig, um ihnen seine reiche und weiche Innerlichkeit einzuflössen, dass sie, ein jedes nach seinem Vermögen, seine Sprache reden. Haydn empfindet instrumental, Mozart mehr ideal, mehr rein musikalisch. Die Motive Haydn's sind daher mehr reiz- als inhaltsvoll und erst die sinnige und geschickte Verwendung, ihre meisterliche Anordnung zu grossen Tonstücken, vermag unser Interesse dauernd zu fesseln. Die Motive Mozart's sind ungleich bedeutender und von so energischem Gefühlsausdruck, dass sie eine weitere Verarbeitung nicht selten erschweren. Seine ungleich tiefer und reicher bewegte Innerlichkeit war ja durchaus nicht jener Freude am Lebensgenuss abhold, im Gegentheil ihr im Herzen zugethan und er giebt ihr gern ebenso beredten Ausdruck; allein er war zugleich erfüllt und gesättigt mit jenen grossartigen und gewaltigen Stoffen, die er zu seinen Opern verwandte und dadurch gewann auch der Ausdruck in seinen Instrumentalwerken und vor allem in seinen Symphonien grössere Tiefe und Innerlichkeit als bei Haydn und zugleich wenigstens in den bedeutendsten Sinfonien: der *G-moll-*, *Es-dur-* und *C-dur-*Sinfonie auch grossartigere Form. Die innige Gemüthlichkeit Haydn's ist bei Mozart zur Leidenschaftlichkeit gesteigert und wie Haydn's kindlich fromme Innigkeit bei Mozart zu süsser Sehnsucht wird, so ist der Ausdruck hinreissender Heiterkeit, wie sie Haydn gewinnt, bei Mozart bis zu überwältigendem, sinnbethörendem Jubel gesteigert. Die Menuett Mozart's entspricht mehr der ältern Form, in der die Grazie vorwiegend ist, verbunden mit der überquellenden Innerlichkeit seines Innern und dem Glanze seiner heitern Lebensanschauung. Der langsame Satz (meist Andante) ist aus einem Herzen herausgesungen, das unter den Widerwärtigkeiten und Stürmen der Welt, die unaufhörlich den Frieden zu stören bemüht sind, sich die Freude an allem Schönen, Hohen und Guten bewahrt hat, und sehnsüchtig darnach verlangt. Der Ernst hat hier eine ganz andere Bedeutung gewonnen als bei Haydn und dieser giebt endlich auch dem ersten und letzten Satz bei den erwähnten Symphonien Mozart's noch erhöhte Bedeutung. Sie ergreifen ungleich mächtiger und tiefer, weil sie uns schon von Stürmen, Kämpfen, von Siegen und Niederlagen berichten, weil sie uns Conflikten gegenüber stellen, in die das Innere gelangt, wenn es von gewaltigen Entschlüssen bewegt, von grossen Ideen erfüllt ist, oder wenn es sich den Eindrücken der bewegenden Weltseele erschliesst. Wenn uns die Haydn'schen Symphonien offenbaren, dass sie durch das äussere Leben in Flur und Wald in der Phantasie des Meisters heraufgezaubert wurden, so ahnen wir, dass es noch höhere Mächte waren, unter deren Gewalt Mozart stand, dass seinem lauschenden Ohr selbst in Flur und Wald nicht nur noch wunderbarere Klänge zugeführt worden waren, sondern dass ihm auch der die Geschicke der Menschheit leitende Weltgeist schon manches Geheimniss offenbart hatte. Dieser neue Inhalt, der damit der Sinfonie erschlossen wurde, erforderte indess wieder eine noch gewaltiger herausgebildete Technik und diese zu gewinnen war erst dem grössern Meister der Instrumentalmusik und der Symphonie im Besonderen, Beethoven, beschieden.
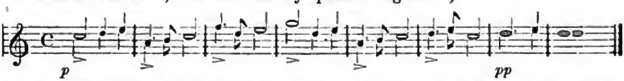
Wenn auch der Meister nur bei einigen selber Andeutungen gab über die Vorgänge in seinem Innern, welche diese Symphonien hervortreiben liessen, so verrathen doch auch die andern, dass er in diesen von mächtigeren Vorgängen erregt ist, als jeder seiner beiden grossen Vorgänger auf diesem Gebiet. Während sie sich in ihrem Orchester meist nur der Clarinetten oder Oboen

bedienten, bedurfte Beethoven von vorn herein beider für sein Orchester und dies verstärkt er ausserdem noch in den einzelnen Fällen durch Pickelflöte, Contrafagott, Serpent, durch Posaunen, Becken, Triangel und grosse Trommel, und es ist dieser vermehrte Apparat nur durch die höhere Aufgabe geboten, die der Meister sich stellte. Mit den ersten beiden Symphonien, op. 21 und 36, hatte sich der jugendliche Meister auf die Höhe Mozart's gestellt, Schaffensdrang und Schaffensfreude halten alles andere, was in dem jugendlichen Meister sonst noch empor möchte, gefangen, oder vereinigen doch alles andere Widerstrebende zu einheitlichem Zuge. Erst mit der dritten Symphonie, der Eroica, beginnt die Reihe jener wunderbaren Offenbarungen, die der Meister von da an in jedem seiner derartigen Werke gab und die ihm seine unerreichbar hohe Stellung auf dem Gebiet der Symphonie zuwiesen. Es ist bekanntlich das Bild eines Heros — wie wir wissen Napoleon's — das diese Symphonie im Meister erzeugte. In der vierten giebt er wohl ein Stück eigner Lebensgeschichte, aber in so gewaltigen Bildern, dass sich ein jeder von uns darin zugleich wieder findet. Die fünfte giebt dann das gewaltige Bild vom Ringen und Kämpfen der gesammten Menschheit und von dem endlichen Siege alles Guten und Schönen. »So pocht das Schicksal an die Pforte«, damit hat er in dem Gespräch mit Schindler das Hauptmotiv des ersten Satzes selbst charakterisirt und der Kampf mit dem Schicksal bestimmt den weiteren Verlauf des ganzen Werkes. Mit der »Pastoral-Symphonie« veröffentlichte er zugleich eine Art Programm. Er näherte sich mit dieser Symphonie zugleich wieder dem Haydn'schen Standpunkt. Aber in welch anderer Weise fasst er die gleiche Aufgabe. Wie bereits erwähnt kam Haydn wenig darüber hinaus, der Natur das abzulauschen, was bereits in ihr klingt und singt, um es künstlerisch zu verarbeiten. Beethoven's tragisches Geschick hatte ihm schon eine andere Stellung angewiesen. Als er seine Pastoralsymphonie schrieb war bereits jenes furchtbare Ereigniss eingetreten, das ihn vereinsamen liess inmitten der ländlichen Lust und Fröhlichkeit. Da konnte er schon nicht mehr die Natur copiren, die Stimmen des Waldes und Feldes waren längst verstummt für ihn, sie lebten nur noch als Erinnerung in seiner Phantasie. Und wenn er das Rauschen des Wassers, die Stimmen der Wachtel, des Kukuks und der Nachtigal ertönen lässt, so ist das bei ihm schon mehr als Copie, es sind dies nothwendige Farbenpunkte in dem Tongemälde, welches jenes wunderbare Leben in Wald und Feld seinem innern Ohr vorüberführt.
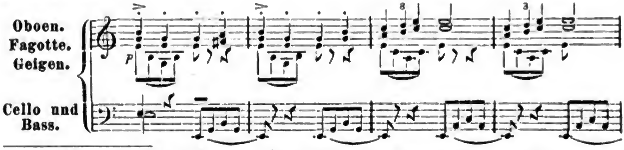
Ein ähnlicher Zug geht durch die achte Sinfonie, nur dass hier alles Jubel und Freude und Lebenslust athmet. Die siebente dagegen führt uns wieder gewaltige Ereignisse, Streiten und Ringen, Sterben und Siegen, Klage und Jubel vor, und in der neunten hat der Meister dann ein Werk geliefert, das lange Zeit eine wahre Apokalypse für unsere auslegungssüchtigen Aesthetiker geworden ist. Es ist hier nicht der Ort, die Programme, welche zu dieser gewaltigsten aller Symphonien geschrieben wurden, zu kritisiren, oder ein neues aufzustellen, nur die Stellung, welche sie überhaupt in der Entwickelung der Form einnimmt, sei mit wenig Worten bezeichnet. Der halt- und grundloseste Vorwurf, den man dem Werke gemacht hat, ist jedenfalls der, dass es in ungerechtfertigter Weise den Gesang zu seiner Darstellung herbei zieht. Die Symphonie ist allerdings ihrem Wesen und ihrer Entwickelung nach Instrumentalform, aber dass sie es unter allen Umständen bleiben müsse, ist damit doch noch nicht gesagt. Wenn es nicht stillos erscheint, nicht blos die Vocalmusik der Instrumentalmusik zur Hülfe beizugeben, sondern sogar reine Instrumentalformen dabei einzuführen, so kann es doch auch nicht verwerflich sein, wenn das Umgekehrte stattfindet, wenn die Instrumentalform den Gesang herbeiruft, wo ihre eigenen Mittel nicht ausreichen. Und dass das in der neunten Symphonie der Fall ist, bedarf kaum eines Nachweises. Bei den ungeheuren Dimensionen, welche die ersten drei Sätze des gigantischen Werks gewonnen haben, bei der immer mehr von Satz zu Satz sich steigernden Aus-

drucksfähigkeit, welche die Instrumente anstreben, ohne sie doch in der Weise zu erreichen, wie es der Meister wünschte, bedurfte es für den letzten Satz neuer Mittel, welche noch eine Steigerung ermöglichten und zugleich den unzweifelhaften Ausdruck gewährten, und diese gaben nur die Menschenstimmen. Alles drängt von vornherein nach dem erlösenden Wort, das hier nicht ausbleiben konnte und durfte. Und wenn es ursprünglich nicht beabsichtigt war, so konnte dieser Gang schon nach Beendigung des ersten Satzes für den Meister gar keinem Zweifel mehr unterliegen. Wie er dann aber mit gewaltiger Hand diesen ganz aussergewöhnlichen vierten Satz der Symphonie vorbereitet, wie er Schritt vor Schritt auf das Ziel mächtig vorschreitet, das kann hier nicht weiter untersucht werden. Als bereits das Zauberwort gesprochen, als der Eintritt der gesungenen Freudenmelodie angekündigt ist, da versucht er es noch einmal mit den Instrumenten; erst als diese die Melodie noch ausführlich dargelegt hatten, da erst tritt die Menschenstimme mit ihrer erlösenden Gewalt ganz und grossartig abschliessend ein. Dass der Meister aber übrigens nicht entfernt daran dachte, mit diesem Werke eine neue Gattung der Symphonie zu schaffen, dass ihm das Aufgebot der Menschenstimme nur für den einen Fall geboten erschien, das bewies er selbst, indem er den Plan zu einer zehnten Symphonie fasste und zwar ohne Gesang, an deren Ausführung ihn nur der bald darnach ihn ereilende Tod hinderte.
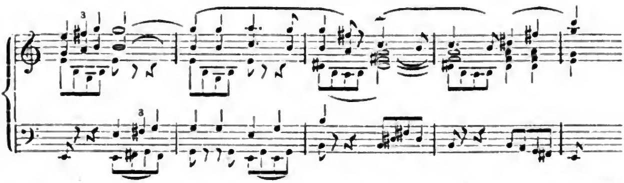
Einen neuen Inhalt vermittelten der Symphonie die sogeannten Romantiker: Schubert, Mendelssohn und Schumann. Die grosse *C-dur*-Symphonie Schubert's stammt ganz und voll aus jener phantastischen Zauberwelt, welche die letztgenannten drei Meister musikalisch zu gestalten unternahmen. Wie der Ruf von Oberons Horn, so weckt die Melodie der Hörner in dem einleitenden Andante, mit dem die Symphonie beginnt:*)



ein ausserordentlich reich bewegtes Leben, an dem sich zunächst die Streichinstrumente betheiligen, indem sie das in Chorweise von den Rohrbläsern ausgeführte Hornmotiv contrapunktiren. Violen und Cellis schliessen dann mit Nachsatz dies Motiv liedmässig ab, und die äusserst buntgefärbte Darstellung dieses ganzen Liedsatzes durch das volle Orchester lässt es ausser allem Zweifel erscheinen, dass die Welt, in welche uns das Werk versetzt, die phantastisch aufgeputzte, mit zauberhaftem Glanze ausgestattete Traumwelt ist, und als dann wieder der Liedsatz, von Oboen, Clarinetten und Fagotten ausgeführt, auftritt, sagt es uns der trippelnde Contrapunkt der Violinen, dass die Welt auch bevölkert werden soll und immer lauter und dringender wird der Ruf der Hörner, Trompeten und Posaunen, bis im unmittelbar anschliessenden Allegro sich das bunteste Leben in fortreissender Lebendigkeit, vor unsern Augen ausbreitet und wir bedauern nur, dass wir in dem bunten Reigen der Figuren und Gruppen nicht die einzelnen Gestalten erkennen und ihr Thun und Treiben verfolgen können. Wohl sehen wir gewappnete Nachtgeister im feierlichen Marsch aufmarschiren:



*) Reissmann: „Franz Schubert. Sein Leben und seine Werke", Berlin, Guttentag, pag. 242 ff.



aber wir möchten auch erfahren, ob es neckische Kobolde oder freundliche Elfen sind und ob sie ausziehen um zu segnen oder Possen zu treiben. Darüber lässt uns der Meister in Zweifel. Im Eifer für die lebens- und naturgetreue Schilderung seiner sonnenstrahlenden und goldschimmernden Welt vergisst er uns die Vorgänge zu erzählen, die sich innerhalb derselben zutragen; wir sind deshalb nur mit unserer Phantasie, nicht auch mit unserm Herzen bei der Sache. Im Andante führt er uns wieder eine neue Gruppe vor, und diese ist schon bestimmter charakterisirt; wenigstens wissen wir, dass, wer mit solchen bezaubernden Melodien einzieht, nichts Uebles im Sinne haben kann. Ganz besonders klärt uns der *A-dur*-Satz und der Schluss über ihr Wesen und ihren Charakter auf, wir wissen, unter solcher Maske erscheinen nicht böse Geister; das sind die echten, lieblichen Töchter der Luft. Alle diese Gestalten zeigt uns der dritte Satz im festlichen Reigen sich drehend vereint. Besonders hell und glänzend wird er in dem kanonischen Sätzchen der Geigen und Cellis, zu welchem die Blasinstrumente das ursprüngliche Menuettmotiv aufnehmen, und dann im *A-dur*-Trio, das wieder im hellsten Glanze instrumentalen Colorits schillert und prangt. Das Finale bringt im Grunde nichts Neues; in einer noch viel glänzenderen Darstellung giebt es uns eine noch umständlichere Schilderung jener phantastischen Welt, in die wir schon im ersten Satze so tiefe Blicke thun konnten; doch werden jetzt in ihr so süsse Stimmen und Lieder laut, dass nunmehr auch unsere Empfindung zur Betheiligung angeregt wird, und Herz und Sinn mit hineingezogen werden in den immer mehr in bacchantischer Lust sich verwirrenden Knäuel der Bilder, Figuren und Gestalten. Das Spiel mit allen Mitteln der musikalischen Darstellung, hat hier in vollendetster Weise künstlerische Gestalt gewonnen und ein Bild geschaffen, das in seiner berauschenden Wirkung seines Gleichen nicht hat. Damit war zugleich diese neue Welt künstlerischer Darstellung in ihrer ganzen Pracht und Herrlichkeit erschlossen, und nun konnten jene beiden Meister kommen, die sie mit Elfen und Kobolden, und mit guten und bösen Geistern bevölkerten: Mendelssohn und Schumann.

Wie energisch dies Ziel Mendelssohn in seinen Ouverturen verfolgte und erreichte, ist in dem betreffenden Artikel nachgewiesen. Seine erste Symphonie (*C-moll*, op. 11), die er kaum dem Knabenalter entwachsen schrieb, steht noch ganz auf dem Boden Mozart's. Im ersten Satz erinnern nur einige Geigenfiguren, im Menuett nur die langgehaltenen Accorde der Blasinstrumente und der einfachste Contrapunkt der Streichinstrumente im Trio daran, dass dem Knaben schon eine Ahnung jener wunderbaren Mährchenwelt aufgegangen ist, die er später in seinen besten Werken entschleiert vorführen sollte. Der süsse Klang, den das Trio einzig und allein erstehen lässt, beherrscht das ganze spätere Kunstwerk dieser Richtung. Die Musik fügt sich diesem Zuge gern und willig, weil sie mit ihren glänzendsten Mitteln wirken kann. Allein höhere und bedeutsamere Darstellungsobjekte sind auch für sie, wie für alle andern Künste, immer jene grossen Ideen, welche die leitenden und wesentlichsten des Lebens sind, unter deren Einfluss unsere grossen Meister bis auf Schubert schufen und die grossen und weiten Formen müssen nothwendig unter dem Bestreben, sie einseitig den romantischen Idealen dienstbar zu machen, an

Grösse und Bedeutung verlieren. Dies zeigt sich namentlich bei Mendelssohn's Symphonien, der *A-moll-* und *A-dur-*Symphonie. Der ideelle Inhalt der *A-moll-*Symphonie ist in der Hebriden-Ouverture eigentlich vollständig, wenn auch nur in seinen Grundzügen zur Erscheinung gelangt, und dort füllt er auch die Form ganz. Indem Mendelssohn ihn in der Symphonie weiter ausführt, wird er auf die mehr umschreibende Weise des Capriccio geführt, die namentlich den ersten Satz der Symphonie in sehr verkümmerter Form erscheinen lässt. Der Allegrosatz, der durch ein ganz ausdrucksvolles Andante eingeleitet wird, hat eigentlich nur ein einziges Hauptthema, ebenso der zweite Satz; beide Sätze charakterisiren das sagenreiche Land, dem die ganze Symphonie entstammt, Schottland vortrefflich, aber in wenig symphonischer Form. Im Adagio erklingt dann die Harfe Ossians in mächtigen Accorden, über denen sich klagende, herbsüsse Weisen erheben, Hörner und Trompeten erinnern an die alte Herrlichkeit des versunkenen Reichs und wecken zugleich ein kriegerisches Leben, das sich dann im nächsten Satz: *Allegro guerriero* entfaltet. Dieser Satz namentlich ist fest geformt und originell ausgestattet. Er leitet in ein *Allegro maestoso* als Schlusssatz über, das sich frisch abspielt. Allein man hat immer die Empfindung, als ob die hier gestaltende Idee präcisern Ausdruck in der Form der charakteristischen Ouverture gefunden hätte.

Erst dem jüngern Meister Robert Schumann war es vergönnt, auch hier den reichsten romantischen Inhalt in wirklich symphonischer Form darzulegen. Schon die *B-dur-*Symphonie (op. 38) beweist dies. In der Einleitung weckt gleich das erste Motiv des Allegrosatzes, noch nicht von der Octave, sondern von der Terz aus durch Trompeten und Hörner eingeführt, ein reiches harmonisches Leben. Es tritt hier gewissermassen als Signal auf, für den Beginn des bunten Reigens, der sich vor unserm Auge und unserm Ohr dann entfaltet. Als erstes Thema des Allegrosatzes wird das Motiv dann durch immer gewaltigere und gewichtigere Harmonisirung zum Vordersatz verarbeitet. Das Motiv des Nachsatzes ist nicht weniger einfach und treu im Sinne der Form erfunden, aber durch die eigenthümliche Weise, in welcher Schumann die Dominanttonart darstellt, erhält auch dies wieder das ernste Gepräge seines Geistes und der neuen Richtung. In gleicher Weise wird dann die Weiterentwickelung des ganzen Satzes ebenso von der alten Form, wie von der neuen Richtung beeinflusst, so dass dieser Satz schon als eine wirkliche Verschmelzung beider erscheint. Die ganze Fülle und Süsse der romantisch bewegten Seele strömt der letzte Satz aus mit seinem ebenso macht- wie glanzvollen Schlusse. Inmitten dieser beiden Sätze erscheinen die beiden anderen zwar nicht minder von romantischem Geiste erfüllt, aber von etwas kleinerem Zuschnitt. Das Larghetto ist kaum mehr als ein »Phantasiestück« der frühesten Periode des Meisters. Die hymnische Breite des eigentlichen Adagios von Beethoven liegt allerdings in der ganzen Richtung weniger begründet, die mehr auf Fülle und Prägnanz des Ausdrucks, als auf Breite und Tiefe gerichtet ist. Ganz aus der Idee der neuen Richtung heraus ist die Einführung eines zweiten Trios im Scherzo.

Die zweite Symphonie Schumann's (op. 61) ist in Anlage und im ganzen Bau ungleich grösser geworden. Die einzelnen Sätze sind nicht nur ideell unter einander näher verwandt, sondern sie nehmen auch vielfach formell Bezug aufeinander. Bemerkenswerth nach dieser Seite erscheint zunächst das stetige, fast monotone Festhalten des ursprünglichen Hapttones *C.* Der Einleitung, dem ersten, zweiten und dem Schlusssatz liegt die *C-dur-*Tonart zu Grunde; dem Adagio Anfangs die getrübte *C-dur-*, die *C-moll-*Tonart, am Schluss wiederum die *C-dur-*Tonart. Das ist eine der bezeichnendsten Erweiterungen der neuen Richtung, dass sie nicht mehr nur die, durch die alten Meister und die alte Schule sanktionirte Darstellung der Tonart beibehält und übt, sondern dass sie hier wirklich neuschaffend und neugestaltend eingegriffen hat. Schon Schubert fasste auch hier den Begriff Tonart weiter und tiefer

und **Schumann** folgte ihm auf dieser Bahn mit vollem Bewusstsein. In der *C-dur*-**Symphonie** gewinnt die Einleitung die *C-dur*-Tonart von der Unterdominant *(F-dur)* aus, und auch der erste Satz stützt sich noch viel mehr auf die Unterdominant als auf die Dominant und in ähnlicher Weise wird auch der harmonische Verlauf in den übrigen Sätzen vielfach in verwandter Weise bedingt. Die wesentlichsten Motive werden ferner schon in der Einleitung angedeutet. Diese erlangt also eine wesentlich andere Bedeutung, wie in der alten Symphonie, und selbst in der ersten unseres Meisters. Dort bei den älteren Meistern dient sie nur als Vorbereitung. Sie soll uns in die Stimmung versetzen, welche das Verständniss und den künstlerischen Genuss des dann folgenden Werkes voraussetzt. Hier, bei dem jüngern Meister, erscheint sie gewissermassen als das Motto, das den ideellen Inhalt der Geschichte seines Herzens, die er uns erzählt, zusammengefasst enthält, und das er deshalb zum sofortigen Verständniss und Erfassen vorsetzt. Die Richtung, welcher unser Meister angehört, ist nicht von grossen, welterschütternden Ereignissen oder von den Wundern der Natur erfüllt; sie holt ihre Objekte nicht aus der Geschichte der Menschheit, sondern aus der Phantasie und der Geschichte des Herzens des Einzelsubjekts. Wie ein solcher Zug symphonisch darzustellen ist, hat **Schumann** in dieser Symphonie schlagend dargelegt. In der Einleitung wird er schon, geweckt vom Mahnruf der Hörner, Trompeten und Posaunen, lebendig und in den folgenden Sätzen verfolgt ihn dann der Meister mit der ihm eigenen Sorgfalt in alle seine Einzelheiten eindringend. Immer neue Gestalten und Bilder erscheinen vor seinem Auge und Ohr, die er immer reicher entwickelt, an der Einleitung als dem formellen und ideellen Band festhaltend. Daher ist er veranlasst, die Normaltonart vorwiegend festzuhalten in immer neuer und eigenthümlicher Construktion. Es ist unschwer zu erkennen, wie er seiner Stimmungen immer mehr Herr wird, wie sie in der Einleitung weniger noch als im ersten Satze schwanken zwischen leidenschaftlicher Erregung und süsswehmüthiger Schwärmerei, wie sie sich dann im Scherzo zum glückselig hinausstürmenden Humor, dem auch die ernstselige Seite — im zweiten Trio — nicht fehlt, steigert, um dann, aber nur auf kurze Zeit, im Adagio ganz seligschwärmender Selbstvergessenheit zu verfallen, die so recht als ein Produkt der romantischen Richtung zu betrachten ist, aus welcher sich dann das **Finale** zu jubelnder, weltstürmender Glückseligkeit erhebt.

Die *Es-dur*-**Symphonie** des Meisters (op. 97) knüpft zwar an äussere Verhältnisse an, aber diese werden doch wiederum auch in echt romantischem Lichte betrachtet. Diese besondern Verhältnisse, unter welchen sie entstand, sind ihr so bestimmt aufgeprägt, dass sie die »**rheinische**« heisst. **Schumann** schrieb sie in Düsseldorf, wohin er 1850 als Musikdirektor gegangen war und der vierte Satz wurde direkt durch die Feierlichkeiten bei Erhebung des Erzbischof von Geissel in Köln angeregt; er ist von Schumann nach seiner Bezeichnung »im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie« gehalten. Das »Scherzo« entfaltet ebenfalls nicht, wie die früheren, ein Stück phantastischen, sondern des realistischen Lebens; es lehnt sich mehr an die alte Menuettform, als an die des Scherzo von Beethoven und man erkennt daraus, dass dem Meister eine Volksscene vorschwebte, als er diesen Satz schuf.

Vollständig unter der Herrschaft der romantischen Ideale steht dagegen die *D-moll*-**Symphonie** (op. 120), die bald nach der ersten, der *B-dur*-Symphonie, 1841 entstand, aber erst 1851 instrumentirt und als vierte Symphonie gedruckt wurde. Schon in der Einleitung erhebt sich ein eigenthümlich bewegtes phantastisches Leben, das sich im Allegrosatz bis zu unheimlicher Aufregung steigert. Dieser erste Satz ist auch nach Art des Capriccio grösstentheils aus einem Motiv entwickelt, das kurze, aber äusserst süss gesungene zweite Motiv wird nur ganz vorübergehend berücksichtigt. Die statt des langsamen Satzes folgende **Romanze** zeigt den romantischen Charakter der Symphonie noch näher und in ihr ist zugleich das Hauptmotiv der Einleitung mit

verarbeitet und das Violin-Solo zeigt in seiner herzgewinnenden Führung, wie mächtig der Meister von dem Zauber des Bildes, das vor seiner Seele schwebte, ergriffen ist; dieser ist so gross, dass er noch im Trio das Scherzo wiederholt zum Ausdruck drängt. Dies Scherzo unterscheidet sich auch dadurch von den vorerwähnten, dass es weniger beweglich und leicht beschwingt ist, aber dadurch entschieden mehr dem klassischen Ideal sich nähert, es ist so formvollendet, wie nur noch wenige der Nach-Beethoven'schen Zeit. Der Schlusssatz ist einer der brillantesten, welchen die ganze, doch mehr nach innen gerichteten, einer so vollständigen Entäusserung eher abholden Richtung erzeugt hat. Schon der erste Satz drängte nach einem so brillanten Abschlusse und der letzte ist nur die, mit den schallkräftigsten Mitteln ausgeführte Erweiterung und Vollendung des Satzes. Neben den neuen Motiven von blendender Wirkung kommt auch das Hauptmotiv des ersten Satzes wiederholt zur Geltung, um diese Symphonie zu einer der innerlich und äusserlich einheitlichsten zu machen, die der Meister schrieb.

Seitdem ist der Symphonie auch von den jüngeren Componisten eine eifrige Pflege zugewendet worden und namentlich haben einzelne, um anzudeuten, welchen Inhalt sie in symphonischer Form darstellen wollen, ihren derartigen Werken bestimmte Namen gegeben; so hat Ulrich eine *Symphonie triomfale* geschrieben, Anton Rubinstein eine Symphonie »Ocean«, während Raff eine Wald-Symphonie, eine Frühlings-Symphonie, eine Alpen-Symphonie und eine Symphonie »Leonore« schrieb u.s.w. Volkmann, Brahms, Reinecke, Vierling u. A. unterliessen solch nähere Bezeichnungen.

Diese ganze romantische Richtung erzeugte schliesslich noch eine Besonderheit in der Symphonischen Dichtung (s. u.). Die Beethoven'sche neunte Symphonie speciell aber regte die

Symphonie-Cantate und

Symphonie-Ode an. Jene Bezeichnung wurde von Mendelssohn zuerst gebraucht für seinen »Lobgesang«, op. 52. Obwohl er durch das Motto, welches er diesem Werke vorsetzt, die Bedeutung desselben hinlänglich bezeichnet, so ist es doch vielfach missverstanden worden. Mit den Worten Luther's: »Sondern ich wollt' alle künste, sonderlich die Musica gern sehen im Dienst des, der sie geben und geschaffen hat", deutete Mendelssohn hinlänglich an, dass es ihm nicht um Nachahmung der neunten Symphonie Beethoven's zu thun war, wenn diese auch vielleicht die nächste Anregung gab. Wie Joh. Seb. Bach die gesammten Kunstmittel seiner Zeit in den Dienst dessen gab, der sie gegeben und geschaffen, so hier Mendelssohn. Der ältere Meister brachte nur die instrumentalen Mittel seiner Zeit mit den vocalen in Verbindung, indem er diese durch jene erläuterte und bereicherte. Dem jüngeren Meister konnte es nicht mehr genügen, nur die Mittel der neuen Kunst herüber zu nehmen, nachdem diese bereits durchaus selbständige Formen erzeugt hatten. Diese selbst mussten herübergenommen werden in den Dienst dessen, der sie gegeben und gemacht hatte. In dem Sinne entstand die Instrumental-Einleitung, welche die drei Hauptformen, in denen die Instrumentalmusik jetzt entwickelt ist: Allegro, Allegretto (an Stelle des Scherzo) und Adagio *(religioso)* zu einem instrumentalen Lobgesange vereinigt. Dass Mendelssohn diesen Theil seines Werks nur als Einleitung betrachtet, wird auch dadurch bekundet, dass er die drei Sätze zu einer Nummer verbindet. Die anschliessende Cantate, aus Recitativen, Solis, Chorälen und Chören bestehend, giebt der in der Einleitung mit den reichern, aber unbestimmtern instrumentalen Mitteln dargestellten Stimmung präcisern und verständlichern vocalen Ausdruck. Auf die Bezeichnung Symphonie-Cantate war Mendelssohn durch seinen Freund Klingemann geführt worden, wie aus einem Briefe Mendelssohn's an diesen hervorgeht: »Zum Concert für die alten und kranken Musiker hier soll am Ende des Monats mein Lobgesang aufgeführt werden; da hab ich mir nun vorgenommen, ihn nicht noch einmal in der unvollkommenen Gestalt zu geben, wie er in Birmingham aufge-

führt werden musste, meiner Krankheit wegen; und das giebt mir tüchtig zu thun. — Du hast übrigens mit deinem vortrefflich gefundenen Titel viel zu verantworten, denn nicht allein schick' ich das Stück nun als Symphonie-Cantate in die Welt, sondern ich denke auch stark daran, die erste Walpurgisnacht, welche mir seit langem daliegt, unter dieser Benennung wieder aufzunehmen, fertig zu machen und los zu werden. Sonderbar, dass ich bei der ersten Idee dazu nach Berlin schrieb, ich wolle eine Symphonie mit Chor machen; nachher keine Courage dazu hatte, weil die drei Sätze zu lang als Einleitung waren und ich doch immer das Gefühl behielt, als fehlte etwas bei der blossen Einleitung. Jetzt sollen die Symphoniesätze nach dem alten Plan hinein und dann das Stück heraus.«*)

Der innere Zusammenhang der drei Symphoniesätze mit der Cantate ist mehrfach auch äusserlich angedeutet. Das Motiv des eigentlichen Lobgesangs wird zugleich im ersten Sinfoniesatz sehr ausführlich verarbeitet. Die Einleitung von 21 Takten ist ausschliesslich aus ihm entwickelt. Für den ersten Satz bildet es nur ein Nebenmotiv, aber es verbindet die Hauptpartien, so dass diese immer auf die ursprüngliche Idee des Lobsingens bezogen werden, und in dem Bestreben erfunden erscheinen: »Den Herrn nicht nur mit unserm Liede, sondern auch mit dem Saitenspiel zu lobsingen«. Dasselbe Motiv leitet dann auch zum zweiten Symphoniesatz: Allegretto *(un poco agitato)* hinüber, der wiederum in dem eingewobenen Choral auf die ursprüngliche Idee des ganzen Werkes bestimmt Bezug nimmt. Der dritte Satz endlich, das Adagio, bereitet dann den ersten Chor der Cantate vor und leitet ganz direkt in diesen hinüber. Diese ganze Einleitungs-Symphonie ist mit allem Glanze der modernen Instrumentation ausgestattet und erlangt in der künstlichen Form, in der sie auftritt, fast redende Bedeutung, dass die anschliessende Cantate allerdings als nothwendige Consequenz erscheint. Die betreffenden Werke von Berlioz: »*Romeo et Juliette*« und »*Damnation de Faust*« treten schon mehr formell aus dem Rahmen der Symphonie heraus, noch mehr die Symphonie-Ode von Falicien David »Die Wüste« und gehören deshalb unter die

Symphonische Dichtung. Diese Bezeichnung rührt von Franz Liszt her, der seine grossen Orchesterwerke mit Programm unter der Gesammtbezeichnung: Symphonische Dichtungen zusammenfasst, um damit anzudeuten, dass sie nicht als Symphonien im gewöhnlichen Verstande des Wortes betrachtet werden können, sondern nur als Versuche, einen dichterischen Inhalt in symphonischer Weise darzustellen. Dagegen lässt sich kaum ein ernster Einwand erheben, nur erscheint es seltsam, dass man dies Verfahren als einen Fortschritt gepriesen und als der Nachahmung würdig befunden hat. Einen dichterischen Inhalt stellen ja die Meister der Symphonie: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Schumann auch dar und wenn sie dabei zugleich die Form der Symphonie in höchster Vollendung gewinnen, so erscheint das doch als ein höherer Standpunkt, wie jener der symphonischen Dichtungen, bei dem die Symphonie zu kurz kommt und dann auch ganz unstreitig der Inhalt. Es ist unter dem Artikel Musikformen nachgewiesen werden, dass die Form nichts weiter sein kann, als der Gestalt gewordene Inhalt, und dass dieser nur durch die Form überhaupt erst künstlerischen Ausdruck gewinnt; daher wird auch der symphonische Inhalt nur in der streng gegliederten Symphonie-Form entsprechenden Ausdruck gewinnen. Dass unter Umständen auch die freiere, loser gefügte Form einem besondern Inhalt entsprechen kann, ist hier wie bei allen Formen selbstverständlich, allein solche Ausnahmefälle bestätigen nur die Regel. Entsprechender für solche freiere Gestaltung der Symphonie erscheint die Bezeichnung: Orchester-Fantasie, die jedenfalls weniger prätentiös ist und doch das freieste Walten der dichte-

*) Reissmann: „Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein Leben und seine Werke", Berlin, Guttentag, pag. 280.

rischen Fantasie zulässt. Auf die besondere Art der Programme Liszt's und seiner Nachahmer geht noch der Artikel Tonmalerei näher ein.
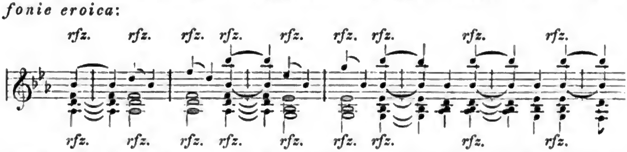
Sympson, Christ., englischer Tonkünstler, hat im Jahre 1670 zu London in 8° ein aus fünf Theilen bestehendes »*Compendium Musicae practicae*« in englischer Sprache drucken lassen.

Synaphe im Tonsystem der Griechen der Zusammenhang zweier Tetrachorde, so dass der vierte Ton des tiefern zugleich der erste des höhern Tetrachords ist.
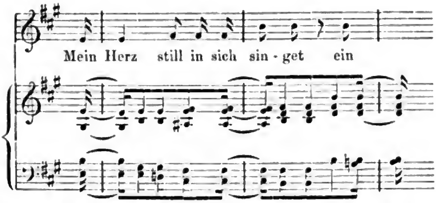
Syncopatio, *Syncope*, Zusammenziehung, ein rhythmisches Verfahren, das in der griechischen Poesie bereits Anwendung fand. Die lange Silbe, welche den Takt beginnt, also den Niederschlag bildet, konnte eine Dauer erhalten, welche die von zwei Kürzen übertrifft; diese Verlängerung nannte man *τονή*. Füllte die lange Silbe einen ganzen Takt aus, so dass sie also Niederschlag und Aufschlag in sich begreift, so erhielt man eine solche Zusammenziehung, eine Synkope. Ein ähnliches Verfahren fand auch im christlichen Gesang Eingang, doch mit dem Unterschiede, dass nicht die accentlose Silbe an die accentuirte gehängt, sondern umgekehrt die accentuirte an die accentlose, so dass der Ton auf der sogenannten schlechten Zeit eintritt und während der anschliessenden guten Zeit ausgehalten wird. Diese Weise der Stimmführung erfolgte zunächst indess weniger nach rhythmischem als nach melodischem und harmonischem Gesetz. Es widerstrebte dem Gefühl der Contrapunktisten der ersten Blüthezeit des Contrapunkts, die Dissonanz auf dem guten Taktheil einsetzen zu lassen; sie bereiteten sie vor, d. h. liessen sie vorher als Consonanz auf der schlechten Zeit eintreten und auf der guten zur Dissonanz werden:
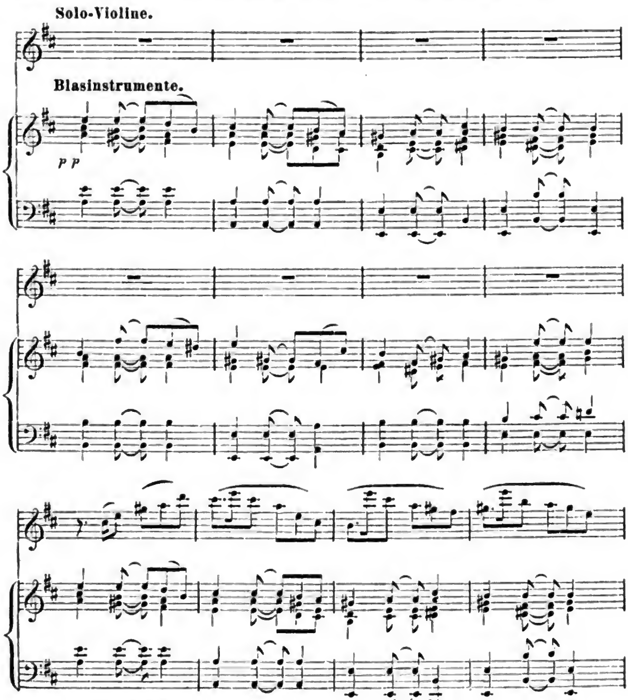


Dass aber diese Synkopation schon zur Zeit des Tinctoris, also gegen Ende des 15. Jahrhunderts wirklich rhythmische Bedeutung erlangt hatte, ersehen wir aus der Erklärung, die er in seinem Wörterbuch giebt (»*Terminorum musicae Diffinitorium*«): »*Sincopa est alicuius notae interposita majore per partes diviso.*« Deutlicher noch spricht dies Sebald Heyden in: »*De arte canendi*« (Nürnberg, 1540) aus: er fasst die Synkope als »dem Takt entgegenstrebend und zuwidergehend« auf und in diesem Sinne finden wir sie denn auch allein machtvoll im 16. Jahrhundert im Vocalsatz verwendet. Zu eigentlicher Bedeutung gelangte sie jedoch erst durch die Instrumentalmusik, durch welche die Rhythmik ja überhaupt erst sich zu grösster Mannichfaltigkeit entwickelte. Es ist nicht nöthig, noch nachzuweisen, zu welch grosser Wirkung sie beispielsweise Beethoven in seinen Instrumentalwerken wie im ersten Satze der *Sinfonie eroica*:



einführte und verwandte. Ist die Wirkung der Synkopen bei Beethoven in der Regel eine gewaltige, hinreissende, überwältigende, so wussten sie die Romantiker wiederum im entgegengesetzten Sinne zu verwenden. Die dadurch bewirkte Auflösung des ursprünglichen Rhythmus versetzt uns in eine schrankenlose Gefühlsschwelgerei. Namentlich wendet sie so Schumann an wie in dem Liede »Dein Bildniss wunderselig« (No. 2 aus op. 39):



Unter Umständen ist wie hier eine solche vollständige Auflösung des ursprünglichen Rhythmus von unnachahmlicher Wirkung; doch wird sie leicht in ihrer Ausnahmestellung zur Manier. Eigenthümlich wirkend sind die Synkopen gleich am Anfange der Manfred-Ouverture desselben Meisters eingeführt, in der überhaupt die Synkope eine grosse Rolle spielt. Diese gewährt endlich noch das sehr charakteristische Mittel, innerhalb der ursprünglich gewählten Taktart eine andere darzustellen, ohne jene zu verändern, wie Reissmann im letzten Satze seines Violin-Concerts, op. 30 (Berlin, Bote & Bock) zeigt:



Der ursprüngliche Sechsachteltakt, in welchem der ganze Satz gehalten ist, wird hier durch Synkopation in einen Dreiviertеltakt verwandelt und dagegen bringt dann die, bei der Wiederholung hinzutretende Sologeige den Sechsachteltakt zur Geltung. Besonders eindringlich wirkend werden die Synkopen, wenn einzelne Stimmen zugleich die natürliche Accentuation energisch angeben; das grandioseste Beispiel dieser Art ist der Anfang der Don-Juan-Ouverture. Als Begleitungsfigur wurde die Synkope namentlich von Gluck eingeführt, am charakteristischsten in der Arie der Iphigenia (in Tauris) »O lasst mich Tiefgebeugte weinen«. Seitdem ist von den Italienern mancher Unfug damit getrieben worden; namentlich wurde die synkopirte Begleitung zu grösserer Steigerung der nur äusserlichen Wirkung der Stretta angewendet. Von besonderm Reiz werden solche Synkopen endlich auch im Tanz und nach dem Vorgange von Franz Schubert haben auch Strauss, Lanner, Labitzky und andern Tanzcomponisten äusserst anregende Effekte damit zu erzielen gewusst.

Synemmenon, Name des dritten Tetrachords *a — d* des griechischen Tonsystems.

Synemmenon diatonos, Bezeichnung des Tones *Paranete synemmenon.*

Syntonisch, gespannt, nannte Aristoxenus eine der beiden, von ihm gelehrten Gattungen des diatonischen Klanggeschlechts. Das *Genus diatonicum syntonum* bestand aus einer Halb- und zwei Ganzstufen; das *Genus diatonicum molle* aus einer Halbstufe, einer Dreiviertelsstufe und einer Fünfviertelsstufe.

Syntonisches Komma, s. Komma.

Syntonolydische Octav hiess bei den Griechen die hypolydische (im Mittelalter lydische) Tonart: *f—g—a—h—c—d—e—f.*

Syringes hiess ein Theil des Liedes auf den Apollo, das beim Wettkampf bei den pythischen Spielen gesungen wurde.

Syrinx (σύριγξ), die Siebenpfeife, Hirtenflöte, auch Pansflöte (*fistula Panis, Syringe Panos*), franz.: *syringe* und *sifflet pastorale* genannt, war ein den frühesten Zeiten entstammendes Hirteninstrument und blieb ein ganz gewöhnliches Instrument der Griechen und Römer, auf deren Denkmälern man es unzähligemal abgebildet und in Alterthumssammlungen erhalten findet. Sie war ursprünglich aus sieben Rohrpfeifen von verschiedener Länge zusammengesetzt, die man mit Wachs oder durch ein anderes Bindemittel nebeneinander befestigte, daher der Name Siebenpfeife. Jedoch die Kunst vermehrte die Zahl der Pfeifen, fertigte sie sorgfältiger und befestigte sie mit Riemen oder Ringen. Oben sind die Pfeifen offen, unten verschlossen. Angeblasen wird das Instrument auf die Weise, dass man die Pfeifenmündungen, die eine gerade Linie bilden, vor den Lippen hin und her bewegt. — Die Ehre der Erfindung dieses Instruments legen einige alte Autoren dem Marsyas, andere dem Silenus bei; die meisten jedoch entscheiden sich für Pan. Virgil (»*Eclog.*« II. 32) sagt: »*Pan primus calamos cera coniungere plures instituit.*« (Mehrere Rohre mit Wachs zu verbinden hat Pan zuerst uns gelehrt.) — Pan, der bei den Alten als Erfinder der siebenröhrigen Hirtenpfeife gilt, die nach seinem Namen auch Pansflöte genannt wird, war ein arkadischer Hirtengott, der Wald- und Weidegott. Seine Eltern werden verschieden angegeben, gewöhnlich findet man Merkur und die Nymphe Penelope, aber auch Jupiter und die Nymphe Thymbris genannt. Gleich nach seiner Geburt verliess ihn seine Mutter, weil sie durch seine Missgestalt erschreckt war, und er ward vom Merkur in den Olymp getragen, wo er von den Göttern seinen Namen erhielt. In der ihm gewidmeten Homer'schen Hymne wird er ausführlich geschildert. Abgebildet trägt Pan gewöhnlich Hörner, auf der Brust ein mit Sternen besäetes Bocksfell, unten ist er struppig, hat Ziegenfüsse, in der einen Hand seine Panflöte mit sieben Röhren, in der andern einen Stab. — Ueber die Erfindung der Hirtenflöte erzählt die Fabel (s. Ovid, »*Metamorph.*« I. 691) Folgendes: »Pan war ein sehr eifriger Verfolger der Nymphen in Arkadien. Eine unter ihnen, Syrinx mit Namen, in die er sich verliebte, entfloh seinen Umarmungen und als sie, am Ladon-Flusse angekommen,

den Nachstellungen nicht weiter entgehen konnte, bat sie die Götter, in ein Schilfrohr sie zu verwandeln. Das geschah. Pan schnitt sich aus dem Rohre, in welches seine Lieblingsnymphe verwandelt worden war, sieben Pfeifen, setzte sie zusammen und erfand so die Pansflöte, die später nach jener arkadischen Nymphe auch Syrinx genannt wurde. Es findet sich dies schon im Hirtenzeitalter erfundene Instrument fast bei allen Völkern. Nicht blos die alten Griechen und Römer haben es als Syrinx, sondern auch die alten Hebräer als Maschrokita (s. d.) gehabt. Bei den Chinesen kommt es, und wahrscheinlich schon aus sehr alter Zeit stammend, mit 16 Pfeifen unter dem Namen Siao (s. d.) vor. Aber auch bei australischen Völkerschaften haben Weltumsegler es vielfach angetroffen, so z. B. fand es Forster auf den Freundschafts- und Neuhebrideninseln mit zehn und acht Pfeifen und hat es in seiner Reisebeschreibung (II. 74. 75) abgebildet. Andere Abbildungen von spätern Reisenden bietet Fétis (»*Hist. de la musique*« I. Fig. 1). — Von den Römern her war die Syrinx auch im frühesten Mittelalter im Abendlande gekannt und vermuthlich da im Gebrauch, weil man sie auf mehrern Baudenkmälern vom 9.—13. Jahrhundert dargestellt und in Handschriften aus dieser Zeit abgezeichnet findet. Näheres darüber berichtet Coussemaker über mittelalterliche Instrumente in Didron, »*Annales archéologiques*« IV. 37 ff. Vermuthlich war das Pandurium, das Cassiodor und Isidor von Sevilla als Blasinstrument erwähnen, nichts anderes als die Pansflöte oder wenigstens mit ihr verwandt. In Italien sind noch jetzt die Syringe zuweilen im Gebrauch. In Deutschland sind sie unter dem Namen Papagenopfeifen mehr ein Kinderspielzeug geworden. — Geschichtliches Interesse hat die Pansflöte noch insofern, weil sie in Verbindung mit der Sackpfeife die Grundidee zur Orgel gegeben hat. In der That gleichen die ältesten tragbaren Orgeln einer umgekehrten und mit einem Blasebalg in Verbindung gesetzten Pansflöte. — Dass die alten Griechen auch eine Art Schalmey mit dem Namen Syrinx belegt haben sollen, ist nicht erwiesen und offenbar eine Verwechslung mit *Calamus pastoralis*, was allerdings die Schalmey, Hirtenflöte bezeichnet. Ein ähnlicher Irrthum ist's, wenn neuere französische Schriftsteller in illustrirten Werken die Siebenpfeife (Syrinx) als *Chalumeau* bezeichnen.

Systaltische Melopöa bei den Griechen die zärtlichere Weise der Melodiebildung.

System *(Systema)*. Das Wort kommt auch in der Musik in verschiedener Bedeutung zur Anwendung. Zunächst und hauptsächlich bezeichnet man damit die Anwendung der Töne nach bestimmten Gesetzen ihrer Zusammengehörigkeit zu einem einheitlichen Organismus als Tonleiter. Die Töne werden allerdings nach gewissen, ewig feststehenden Gesetzen erzeugt, und ihr Verhältniss zu einander muss dasselbe bleiben, allein die Erkenntniss desselben ist bei den verschiedenen Völkern und in verschiedenen Jahrhunderten ebenso verschieden gewesen wie seine künstlerische Verwendung. Der Ton erscheint zunächst als das, in gewissem Sinne nach rohe Naturprodukt, dem der künstlerisch schaffende Menschengeist erst die Bedingungen, als Darstellungsmaterial dienen zu können, aufnöthigen muss. Aus der unendlichen Reihe von überhaupt möglichen Tönen wählt der menschliche Geist diejenigen aus, die er für seine Zwecke als verwendbar erkennt und in dem er die Bedeutung jedes einzelnen und das Verhältniss aller zu einander zu erkennen bemüht ist und sie demgemäss in ein bestimmtes System bringt, gewinnt er erst eine sichere Grundlage für seine künstlerische Thätigkeit. So entstehen die verschiedenen Tonsysteme der verschiedenen Völker und Zeiten ebensowenig als willkürliche Annahmen, wie als ewig feststehende unwandelbare Gesetze. Nur die Entstehung der Töne erfolgt nach physikalischen Gesetzen, ihre Anordnung und Verwendung vielmehr nach ästhetischen. Die vorchristlichen Völker sind nicht dazu gekommen, selbständige Tonformen zu bilden, sie haben dementsprechend auch

nur beschränkte, aber zum Theil bis in die kleinsten Verhältnisse eng gegliederte Tonsysteme gewonnen.

Hieraus ist es erklärlich, dass beispielsweise die Chinesen, obwohl sie die gesammten Töne kannten und akustisch berechneten (s. Chinesische Musik), wie die Inder, die noch schärfere Untersuchungen in Bezug auf die Schwingungsverhältnisse der Töne anstellten, doch über die fünfstufige und noch dazu unvollständige Tonleiter: 1. 2. 3. 5. 6. in ihrer praktischen Verwendung nicht hinauskamen. Sie waren eben nur bemüht, mit Hülfe des Tones ihrer Sprache Form und Klang zu geben und dazu genügten die erwähnten Tonschritte vollkommen; im Uebrigen reizte das wunderbare Wesen des Tones ihre Phantasie nicht weniger wie ihre Speculation und so wurden sie zu jenen Untersuchungen geführt, welche hochbedeutsam sind, aber ihre praktisch in Anwendung gelangenden Tonsysteme nur wenig beeinflussten, weil sie die Resultate dieser Untersuchungen nicht zu verwerthen verstanden, und kein Bedürfniss empfanden. Anders gestaltet sich dies Verhältniss schon bei den Griechen, welche diese Tonberechnungen zum wissenschaftlichen Prinzip erhoben und zugleich ihrer Praxis zu Grunde legten. Die Basis des griechischen Systems bildet das Tetrachord: die aufsteigende diatonische Folge von vier Tönen im Umfange der reinen Quart, weil damit der Umfang der gewöhnlichen Redeweise gegeben ist. Auch die Griechen machten im Grossen und Ganzen keine andere Anwendung vom Ton, als dass sie mit ihm der Sprache Form und Klang gaben, aber diese entwickelten sie mit Hülfe des Tones zu einer solchen Fülle von künstlichen Formen, wie kein anderes Volk vor und nach ihm.

Für einzelne griechische Philosophen, wie Aristoxenos, wurde schon jedes zusammengesetzte, also jedes aus zwei nicht unmittelbar aufeinander folgenden Stufen der Tonleiter gebildete Intervall, fähig, ein System zu bilden; die meisten indess schlossen sich der Ansicht des Ptolomäus an, der nur die Intervalle von der Grösse der Octave an als System gelten lässt. Grundlage bildet wie erwähnt das Tetrachord und die Beschaffenheit der Intervalle innerhalb desselben einer- und die Verschiedenheit der Zusammensetzung andrerseits bildet die verschiedenen Systeme. Nach den Zeugnissen des Aristoteles und des Aristoxenos setzte sich das System des Pythagoras (das *Octachordum Pythagorae*) aus zwei ganz gleich gebildeten Tetrachorden zusammen:

e f g a h c d e

und diese Bildung finden wir bei allen griechischen Theoretikern übereinstimmend, während sie sich sonst oft in wesentlichen Punkten widersprechen. Die verschiedene Zusammensetzung dieser Tetrachorde ergab verschiedene Musiksysteme. Es wurde dem Pythagoräischen Octachord ein Tetrachord nach unten und eins nach oben zugesetzt, und indem man dieser neuen Scala noch einen Ton, den tiefsten, nach unten zusetzte, erhielt man nach Euklid und Gaudentius das grosse System, das aus zwei Octaven bestand:

A H c d e f g a | h c d e f g a.

Das kleinere System entstand, indem man hinter dem zweiten Tetrachord noch ein verbundenes einschaltete:

A H c d e f g a b c d e f g a.

Das ganze System bestand demnach aus achtzehn in fünf Tetrachorde eingetheilten Tönen. Dies eingeschaltene ergab mit den vorhergehenden Tönen das sogenannte metabolische System, so genannt, weil es die Modulation nach der Unterdominant bezeichnet.

Wie die Versetzung der Halbtöne des Systems der Octave sieben neue erzeugt: die Mixolydische, Lydische, Phrygische, Dorische, Hypo-

lydische, Hypophrygische und Hypodorische oder Lokrische ist in dem Artikel: Griechische Musik nachzulesen.

Dass aus dieser Anschauungsweise selbständige Melodien nicht recht wohl hervorgehen konnten, ist leicht einzusehen. Die griechischen Theoretiker kannten das Octachord und wenn es trotzdem in der Praxis unbeachtet blieb, so ist damit nur bewiesen, dass weder jene noch die praktischen Musiker und Sänger das Bedürfniss fühlten, wirkliche Melodien hervorzubringen. Ihnen galt der Gesangton eben nicht als Material, aus dem sie klingende Tonformen bilden sollten, er war für sie nur das Mittel, mit seiner sinnlich zwingenden Naturgewalt der Sprache eine grössere Eindringlichkeit in kunstvoller Form zu geben: die Rede zu fassbarer Gewalt herausbilden zu helfen. Daher unterwarfen die Praktiker und Theoretiker den Ton und besonders das Intervall solch peinlichen Untersuchungen und das Tetrachord wird zur Grundlage des ganzen Systems, weil, wie mehrere es aussprachen, die gewöhnliche Rede sich innerhalb der Quart hält. In dem Bestreben, die Rhythmik der Sprache immer entschiedener plastisch herauszubilden, wird die Speculation auf immer erneute Theilung des Intervalls geführt, nicht nur um reichere Modulationen der Stimme zu ermöglichen, sondern auch um immer mehr charakteristische Intervallenverhältnisse zu gewinnen, und in diesem Bestreben wird der griechische Geist auch auf das chromatische und das enharmonische System geführt.

Wie erwähnt, entwickelten sich aus den Chorreigen der frühesten gottesdienstlichen Feier die einfachsten Metra der griechischen Poesie. Dann aber bemächtigte sich ihrer der künstlerisch schaffende Geist der Griechen und verbindet sie in so grosser Mannichfaltigkeit, wie vor und nach ihm kein Volk der Erde. Der Gesangton tritt in ein ähnliches Verhältniss zur Dichtung wie bei den Juden, aber um wie viel künstlerischer und bedeutsamer ist seine Wirkung. Dort hatte er nur als Accent den Parallelismus der Glieder herausbilden zu helfen. Die Griechen messen ihre Silben nicht nach dem Accent oder der logischen Bedeutung, sondern nach ihrer äussern Gestalt, nach ihrer räumlichen Ausdehnung und Zusammensetzung, und fügen dann die, zu einer metrischen Einheit »Fuss« genannt verbundenen in so grosser Mannichfaltigkeit künstlich verwoben zusammen, dass die griechische Dichtkunst zu einer reichen Zahl von Strophenarten gelangt. Dies künstliche Versgebäude bis in seine feinste Gliederung zu verfolgen und vollständig plastisch herauszuarbeiten ist letzte und höchste Aufgabe des griechischen Gesanges. Das Auf- und Abwogen, der ruhig ernste Gang oder der leichte hüpfende Schritt griechischer Verse gelangt erst dann zu vollständigem Ausdruck, wenn die Stimme zu erkennbaren Intervallen sich erhebt. Erst durch den Gesangton, den weitern oder engern Intervallenschritt wird die, von allen griechischen Dichtern im Rhythmus versuchte Malerei wirklich vollendet. In diesem Sinne ordneten und regelten daher Theoretiker und Praktiker das ganze Tonsystem und kamen auch auf das sogenannte chromatische ebenso wie auf das enharmonische. Das ursprüngliche ist selbstverständlich das diatonische, aber das enharmonische wie das chromatische waren zweifellos gleichfalls in der Praxis eingeführt.

Die beiden äussersten Töne des Tetrachords wurden dabei nicht verändert, sie heissen deshalb die unbeweglichen; die mittlern nur wurden verändert und nach alten Schriftstellern wurden beim chromatischen System zwei Halbstufen eingeschaltet, so dass das Tetrachord zwei Halbstufen und eine kleine Terz zählte, während beim enharmonischen zwei Viertelsstufen zwischen die unbeweglichen Töne des Tetrachords traten, so dass es zwei Viertelsstufen und eine grosse Terz zählte. Man hat mit Unrecht die Möglichkeit dieser Klanggeschlechter in Zweifel gezogen. Unser harmonisch gebildetes Ohr erkennt diese Viertelstöne nothwendiger Weise als Detonation an, allein für die Zwecke der griechischen Dichtung boten alle drei Klanggeschlechter wirksame Mittel musikalischen Vortrags und ihr Ohr wurde früh daran gewöhnt, darin das rechte Mittel für musische Wirkung zu finden. Dementsprechend

war die Messung und Benennung der Intervalle eine möglichst genaue und scharf begrenzte und war das ganze System auf Tetrachorde gebaut und die charakteristischen Intervallenschritte.

Der christliche Geist gab dem Gesange und der Musik eine ganz andere Bedeutung und veränderte damit ganz naturgemäss diese verschiedenen Tonsysteme. Der reichere Inhalt, den das Christenthum der gesammten Innerlichkeit des Menschengeistes vermittelte, bedurfte zu seiner Darstellung des Gesangtons in durchaus selbständiger Weise. Das Wort selbst in musikalisch hochgesteigerter Form vermochte ihn nicht mehr erschöpfend darzustellen; er drängte nach selbständigen Musikformen. So erwächst dem Ton und seiner Entwickelung durch das Christenthum eine neue Geschichte. Das Christenthum löst ihn zunächst los aus den Fesseln der Prosodie und bringt die selbständige Melodie zur Entfaltung und dementsprechend erleidet das Tonsystem eine Neugestaltung. Die Förderer und Gründer dieser neuen Gesangsweise legten ihr das Octachord zu Grunde, und indem sie alles andere, was nur für die griechische Praxis Gültigkeit hatte, ausschieden, gewannen sie erst die Grundlage für die freie selbständig entfaltete Melodiebildung. Der heilige Ambrosius (von 374—397 Bischof von Mailand) wird als derjenige genannt, welcher die vier diatonischen Tonreihen:

D—E—F—G—A—H—C—D als ersten Ton*) *(Protus, primus)*,
E—F—G—A—H—C—D—E als zweiten Ton *(Deuterus, secundus)*,
F—G—A—H—C—D—E—F als dritten Ton *(Tritus, tertius)*,
G—A—H—C—D—E—F—G als vierten Ton *(Tetartus, quartus)*

als Grundlage für die Hymnenmelodiebildung festgestellt, und sie sind es über 1000 Jahre geblieben und haben die Entwickelung des Kirchengesanges hauptsächlich bestimmt. Sie entsprechen ganz den betreffenden des griechischen Systems, aber ihre Anwendung ist eine ganz andere geworden. Der christliche Geist erfasste eben die Tonleiter als etwas Grosses und Ganzes und ebenso das Verhältniss der einzelnen Töne innerhalb derselben und so wurde er zu den Hymnenmelodien geführt, die als erste wirkliche Kunstprodukte zu betrachten sind.

Gregorius Magnus (von 591—604 Papst) soll das System dann um die fehlenden Tonarten erweitert haben, indem er jedem einen Nebenton auf der Unterquart zufügte, so dass nun im Ganzen acht solcher Töne entstanden. Die ursprünglichen ambrosianischen nannte man authentische, die neu hinzu gekommenen plagalische und zwar wurden sie so eingereiht, dass immer der plagalische Ton dem authentischen folgte:

Erster Ton:	auth.	*D—D.*
Zweiter Ton:	plag.	*A—A.*
Dritter Ton:	auth.	*E—E.*
Vierter Ton:	plag.	*H—H.*
Fünfter Ton:	auth.	*F—F.*
Sechster Ton:	plag.	*C—C.*
Siebenter Ton:	auth.	*G—G.*
Achter Ton:	plag.	*D—D.*

Der Unterschied beider Arten der Tonleitern beruht in ihrer verschiedenen Bewegung; beim authentischen Ton wird der Grundton Ausgangspunkt und seine Wiederholung als Octave Endpunkt; in plagalischer Führung dagegen wird der Grundton Mittelpunkt dieser Bewegung:

Erster Ton: auth. *D—E—F—G—A—H—C—D*
Zweiter Ton: plag. *A—H—C—D—E—F—G—A.*

Hieraus ergiebt sich, dass das gegenseitige Verhältniss der Töne im neuen

*) Ton hier gleichbedeutend mit Tonleiter.

System ganz anders betrachtet wird, als im griechischen. In diesem System der Kirchentonarten machen sich bereits jene innern Beziehungen der Töne zu einander geltend, durch welche überhaupt erst möglich wird, dass sie sich zu Formen zusammenfügen. Dies neue System heisst das der Kirchentonarten und die einzelnen Tonarten liessen ganz dieselben Versetzungen zu wie die griechischen, so dass man auf jedem Ton die andern Tonarten durch Veränderung der einzelnen Tonstufen vermittelst der Versetzungszeichen erzeugen konnte. In ausgebreitetster Weise war dies in der Praxis üblich. Einen feststehenden Normal- oder Stimmton hatte man in jener Zeit nicht; das Tonstück wurde in der ursprünglichen Lage notirt, die Bestimmung der Tonhöhe aber den Ausführenden überlassen, die natürlich auch überall die fehlenden Versetzungszeichen ergänzten.

Das änderte sich, als der Instrumentalmusik ernstere Pflege zugewendet und sie begleitend zum Gesange hingezogen wurde. Es ergab sich hieraus die Nothwendigkeit, auch für den Gesang die absolute Tonhöhe zu bestimmen und zugleich die Transpositionen anzugeben. Bereits im 10. Jahrhundert hatte man dementsprechend zweierlei Systeme, das *Systema regulare* auch *durum* genannt, die ursprüngliche, in ihrer natürlichen Lage notirte Octavengattung umfassend, ohne Versetzungszeichen; und das *Systema transpositum*, auch *molle* genannt, welches die, um eine Quart höher oder eine Quint tiefer transponirte Octavengattung umfasst. Innerhalb dieses neuen Systems entwickelte sich der altkatholische Kirchengesang in grossartigster machtvollster Weise.

In der Gesangspraxis oder eigentlich nur als Unterrichtsmethode wurde noch ein anderes System geltend, das des Hexachords, die Eintheilung des gesammten Tonreichthums in Sechsstufenleitern. Allein sie gewann auf die eigentliche Entwickelung der christlichen Kunst keinen bleibenden Einfluss; sie war nur Hülfsmittel, die Sänger in die innersten Beziehungen der Töne unter sich einzuführen und die Stimme zu bilden (s. Solmisation) und verdankt weder einer besondern Anschauungsweise der Tonkunst und ihrer Ziele wie die vorerwähnten Systeme ihre Entstehung, noch hat sie in derselben Weise wie diese den ganzen Gang der Entwickelung beeinflusst. Dieser wäre schwerlich ein anderer geworden, wenn das Hexachordsystem nicht Bedeutung für die Praxis und Methode des Gesangunterrichts gewonnen hätte. Es wurde nur durch zeitweises Bedürfniss erzeugt und wich einer veränderten Methode, ohne im Gange der Entwickelung der Musik im Ganzen etwas zu ändern. Die Transpositionen der Scalen trugen schon dazu bei, dass ein neues, unser modernes System zur Entwickelung gelangte. Zur Nothwendigkeit wurde es indess erst unter dem zwingenden Einfluss der Instrumentalmusik und der emportreibenden Liedform. Die Formen der Instrumentalmusik ebenso wie die Liedform erfordern eine viel feinere und energischere Gliederung und weit intimere Beziehung der einzelnen Glieder untereinander, als die Gesänge des ältern kirchlichen Cultus; die Möglichkeit einer solchen gewährt aber im Grunde nur die jonische, unsere *C-dur-* entsprechende Tonart, denn diese selbst ist bereits streng gegliedert. Sie besteht aus zwei ganz gleich construirten Hälften:

$$\overbrace{c-d-e-f};\ \overbrace{g-a-h-c}.$$

Diese Gliederung wird durch den Sitz des Halbtons bezeichnet. Keine andere der Kirchentonarten zeigt eine solche Gliederung und ebensowenig die chromatische, denn diese verwirft das Grundprincip der Musikgestaltung, das in der diatonischen Tonleiter von *C* liegt, indem sie das Abschliessende der Gestaltung, den Halbton, zwischen jede Ganzstufe verlegt. Daher legte auch die neuere Praxis, obwohl sie die sämmtlichen Töne der chromatischen Tonleiter verwendet, doch nicht diese, sondern jene diatonische dem künstlerischen Schaffen zu Grunde. Bei der ältern Praxis aber, wie sie sich im alten Kirchengesange darstellt, wurde die diatonische Tonreihe für das künstlerische Schaffen

maassgebend, diese wiederholte sie treu von den verschiedenen Stufen aus, und sie hat die ebenmässige Gliederung des Kunstwerks nur wenig zu fördern vermocht. Sie richtete ihr Hauptaugenmerk auf die harmonische Ausgestaltung des Systems und auf die Entwickelung des einfachen und doppelten Contrapunkts. Die moderne Musikpraxis dagegen machte in dem Bestreben, zu bilden und schön zu formen, die diatonische Tonleiter nicht nur nach ihrer Tonreihe, sondern nach dem, in ihr waltenden gestaltenden Prinzip der Gliederung zur Grundlage ihres Bildens. Sie nahm die jonische Tonleiter und bildete sie dann von den andern Stufen aus ganz treu nach. Sie construirte von *g* aus nicht mehr die mixolydische oder von *d* aus die dorische Tonleiter, sondern stellte hier wie dort die Verhältnisse der jonischen treu her und erhöhte deshalb dort *f* in *fis* und hier *f* und *c* in *fis* und *cis* u. s. w.

Hiermit waren die Angelpunkte der Tonleiter, die Grenztöne der beiden Glieder auch zu Angelpunkten der Tonarten und des gesammten künstlerischen Schaffens gemacht. Der wesentlichste derselben ist natürlich der Grundton *c*, die Bewegung geht von ihm aus und kehrt zu ihm zurück:

g—a—h—c.
c—d—e—f.

Als Grundton der Tonleiter und der aus ihm entwickelten Gestaltungen heisst er Tonika; die andern beiden sind die Dominanten; der Ausgangspunkt des zweiten Tetrachords ist die Oberdominante, kurzweg Dominant genannt; der Endpunkt der ersten die Unterdominant. Diese Dominantbewegung ist das wesentlichste Merkmal des neuen Systems und wie es gestaltend wirkt ist unter Musikformen nachzulesen.

Auch für die ältere Praxis wurde diese Dominantbewegung bedeutsam, wie in dem Verhältniss der authentischen und plagalischen Tonarten, oder in dem oben erwähnten System, des versetzten und unversetzten, und selbst in den Formen des Canon und der Fuge macht sie sich geltend; aber wirklich formbildend ist sie erst geworden, seitdem die Praxis die ältere Construktion der Tonleiter verliess und nur die jonische noch beibehielt. Neben ihr wurde aber auch noch die aeolische beibehalten, die sich als zweites Geschlecht in der Musikpraxis festsetzte. Dies zweite Geschlecht ist hauptsächlich durch die Terz unterschieden: jenes der jonischen entsprechende hat die grosse Terz und heisst von nun an das Durgeschlecht, und das zweite, der aeolischen Tonart nachgebildete hat dagegen die kleine Terz und heisst das Mollgeschlecht. Natürlich vollzog sich dieser Process nur sehr langsam, das alte System erhielt sich noch lange, als das neue bereits in der Praxis schon volle Bedeutung gewonnen hatte. Mit dem Eindringen des Volkslieds in die künstlerische Praxis im 16. Jahrhundert gewinnt es bereits entscheidenden Einfluss, aber noch im vorigen Jahrhundert schwankte Theorie und Praxis häufig noch zwischen alter und neuer Anschauung. Besondere Schwierigkeiten machte die Construktion der Molltonleiter. Für dieses neue System ist der sogenannte Leitton wesentlich und so musste denn auch bei der aeolischen Tonart als Normaltonleiter für das Mollgeschlecht die Septime *g* in *gis* verwandelt werden; demnach gewann die Tonleiter folgenden Gang:

a—h—c—d—e—f—gis—a.

Damit aber ist in dem übermässigen Sekundenschritt *f—gis* der diatonische Charakter der Tonleiter geschädigt. Um diesen wieder herzustellen, wird die Sexte *f* erhöht, in *fis* verwandelt:

a—h—c—d—e—fis—gis—a.

Hierdurch aber ist diese Molltonleiter der gleichnamigen Durtonleiter (der *A-dur*-Tonleiter) viel näher gerückt, als der verwandten, der *C-dur*-Tonleiter; diese Verwandtschaft wird deshalb um so entschiedener in der abwärts gehenden wieder hergestellt, indem sie ganz aeolisch geführt wird:

a—g—f—e—d—c—h—a.

In diesen beiden Geschlechtern ist für die gesammte moderne Musik der ganze Tonreichthum geordnet. Dieser beschränkt sich nicht, wie bei dem griechischen System auf eine Reihe von etwa 18 Tönen, die dann im christlichen Mittelalter auf einige zwanzig erweitert ist, sondern auf sieben bis acht in regelmässiger Wiederholung gleich construirte Octaven, die also unser gesammtes Tonsystem umfassen. Die Eigenthümlichkeit der verschiedenen Tonsysteme erzeugte weiterhin die verschiedenen Harmoniesysteme, wie sie sich seit dem Beginne der Mehrstimmigkeit entwickelten. In den betreffenden Artikeln ist nachgewiesen, wie Mehrstimmigkeit zunächst ein Produkt ist des melodischen Zuges, der diese ganze früheste Ausbildung der christlichen Musik beherrscht. Sie entstand unzweifelhaft zunächst aus der Verbindung ursprünglich der einstimmigen, einander nachsingenden Wechselchöre (Antiphonen) zu gleichzeitiger Wirkung, indem beide in Quinten oder Quarten dieselbe Melodie gleichzeitig oder einander canonisch nachsangen. Aus dieser Thätigkeit und der dann weiterhin geübten des Diskantisirens erst hoben sich die einzelnen Accorde ab, die dann von den Theoretikern ebenso untersucht wurden, wie vorher die Töne, um sie nach ihrem Verhältniss zu einander in ein ebenso bestimmtes System zu bringen wie diese. Seit Zarlino und Rameau sind eine nicht kleine Zahl von Harmoniesystemen versucht worden, von denen indess keines auch nur annähernd eine Bedeutung gewinnen konnte, wie jene verschiedenen Tonsysteme an sich. Für das Kunstwerk hat das Harmoniesystem zunächst nur dann entsprechende Bedeutung, sobald es seine formelle Gestaltung klar darlegt und das wird nur dasjenige thun, in welchem die Principien geltend werden, nach denen die Tonleiter zusammengefügt ist. Erwähnt muss noch werden, dass man weiterhin auch die Linien, deren man sich heute bedient, um die Stellung der Noten bei der Aufzeichnung genau anzugeben, mit der Bezeichnung System belegt, bestimmter mit Liniensystem oder Notensystem (s. d. und Notenschrift).

Systema durum oder **regulare**, im Tonartensystem des 16. Jahrhunderts die natürliche Construktion der Octavengattung nach ihrer ursprünglichen Ordnung im Gegensatz zum

Systema molle oder **transpositum**, die durch Einführung des *b* nach der Oberquart versetzte Octavgattung.

Syzygia, eine harmonische Verbindung von Tönen.

Syzygia perfecta, der Dreiklang.

Syzygia simplex, der einfache Dreiklang, ohne Verdoppelung eines seiner Intervalle.

Syzygia composita, der vier- und mehrstimmig dargestellte Dreiklang.

Syzygia propingua, der Dreiklang in enger

Syzygia remota, der Dreiklang in weiter Lage.

Szarvady, Wilhelmine, geborne Clauss, ausgezeichnete Pianistin, ist zu Prag 1834 als Tochter eines Kaufmannes geboren. Da ihre Begabung für die Musik früh hervortrat, vertraute man sie bald dem geschätzten Professor des Clavierspiels Proksch an, der mit aller Sorgfalt die glücklichen Anlagen seiner jungen Schülerin cultivirte. Schon 1849, 15 Jahre alt, konnte Wilhelmine Clauss ihre erste Kunstreise antreten, und zog sofort die Aufmerksamkeit der Kunstkenner auf sich. Das Spiel dieser Künstlerin, die eine brillante Technik besitzt, zeichnet sich vorzüglich durch Eleganz und Geschmack der Auffassung aus, welche Eigenschaften ihr auch bei ihren ferneren Concertreisen, die sie in Begleitung ihrer Mutter unternahm, bald Ruf verschafften. Sie durchreiste Deutschland, und spielte in Paris 1852 zum ersten Male in einem Concert von Berlioz, das erste Concert von Beethoven unter der allseitigsten Zustimmung. Zu ihren Glanznummern gehörten, ausser klassischen Werken, auch Compositionen von Schumann und Transcriptionen von Fr. Lizst. Ein Jahr nach dem

Tode ihrer Mutter, die plötzlich in Paris starb, unternahm Wilh. Clauss eine neue Concerttour durch Süddeutschland, Ungarn und besuchte London. Nachdem sie sich mit Herrn Szarvady verheiratet, liess sie sich dauernd in Paris nieder. Von ihrer fortdauernden und eingehenden Beschäftigung mit der Kunst giebt nicht allein das immer mehr vervollkommnete Spiel, sondern auch die Vorführung älterer fast vergessener Stücke Zeugniss. Hierzu gehört auch ein ungedrucktes Concert von Philipp Emanuel Bach für Clavier, zwei Violinen, Alt und Bass, von Mad. Szarvady für Clavier allein arrangirt und herausgegeben Leipzig, Barth. Senff, Paris, J. Maho.

Székeli, Imre (Emmerich), einer altadeligen Familie entstammend, wurde am 8. Mai 1823 in Málỳfolva im Ugocsaer Comitat in Ungarn geboren und erhielt früh Unterricht in der Musik, die er auch zu seinem Lebensberuf erwählte, nachdem die Uebersiedelung seiner Eltern nach Budapest ihm hierzu die nöthige Gelegenheit verschafft hatte. 1846 ging er nach Paris und London, der Tod seines Vaters veranlasste ihn jedoch, in seine Heimath zurückzukehren. Nach einem abermaligen Aufenthalt in London wählte er 1852 Pest zu seinem bleibenden Wohnsitz und schuf sich hier als Musiklehrer einen grossen Wirkungskreis. Székeli ist einer der bedeutendsten Pianofortevirtuosen und von seinen Compositionen: Clavierconcerte, Orchesterwerke und Werke für Kammermusik, Sonaten u. s. w. erfreuen sich einzelne besonderer Beliebtheit, namentlich aber seine 30 Fantasien über ungarische Volkslieder.

Szymanowska, Marie, geborne Wolowska, eine ausgezeichnete Pianistin polnischer Abkunft, gegen 1790 geboren, war in Moskau eine Schülerin Field's. Sie lebte eine zeitlang in Warschau, wo sie von 1815 bis 1830 mit vielem Beifall spielte. Gleichen Erfolg errang sie auch auf ihren Kunstreisen in Leipzig, Wien, Berlin, Hamburg und Petersburg. In der letzteren Stadt starb sie 1831. Es sind auch einige Compositionen von ihr gedruckt, als: »*Douze exercices pour le piano*« (Leipzig, Breitkopf & Härtel). »Variationen über eine Romanze« (Posen, Simon). »*Mazurkas, danses nationales de Pologne*« (Leipzig, Breitkopf & Härtel). »Gesänge nach den Poesien von Micklewicz«.

T.

T, der blosse Buchstabe »t« wurde ebenfalls wie die andern Buchstaben des Alphabets schon früh, um die ersten Tonzeichen etwas näher zu bestimmen, in Anwendung gebracht. In der Buchstabenschrift Romans (s. d.) Ende des achten und Anfang des neunten Jahrhunderts zeigte »t« (»*Trahere, vel tenere debere testatur*«) an: dass man die, durch die betreffenden Neumen bezeichneten Töne etwas länger aushalten soll.

In der Tonschrift Hugbald's bezeichnet **T,** an den Rand der Linie links gesetzt, dass von der einen zur andern ein Ganzton gemeint sei (*Tonus*).

T., Abkürzung von *Tasto* (s. d.), *Tenor* (s. d.), *Tutti* (s. d.).

Tabala, die Pauke bei den Parthern.

Tabila, die Trommel der Neger in Westafrika, die, aus einem Stück ausgehöhlten Baumstamm bestehend, welches auf den beiden offenen Seiten mit Ochsenhaut überzogen ist, gewöhnlich bei ihren Tänzen gebraucht wird.

Tabl, auch Täbl oder Dawul, eine Art paukenähnlicher Trommel der Türken.

Table d'harmonie (franz.), der Resonanzboden.

Taborowsky, Stanislaw, Violinvirtuose, geboren 1830 in Krzemienica in Wolhynien, kam jung nach Odessa, wohin seine Eltern übersiedelten. Er erhielt eine sorgfältige Erziehung, die mit dem Besuch der Petersburger Universität ihren Abschluss fand. Die Musik hatte er ebenfalls cultivirt und gab, unterstützt durch die Kunstfreunde General Adam Rzewuski und den Grafen Wielhorski 1853 ein erfolgreiches Concert, worauf er eine Kunstreise durch Polen,

Wolhynien, Ukraine und Podolien unternahm. Nach dem dreijährigen Besuch des Conservatoriums in Brüssel, wo ihn Leonhard im Violinspiel unterrichtete, kehrte er nach Russland zurück und concertirte mit erhöhtem Erfolge. Er lebte erst in Petersburg, später in Moskau. In den letztvergangenen Jahren machte er auch erfolgreiche Concertreisen in Deutschland.

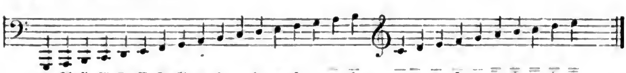
Tabourot, Jean, Domherr von Langres, wurde zu Dijon 1519 geboren und starb zu Langres 1595. Unter dem Namen Thoinot-Arbeau veröffentlichte dieser Geistliche ein Buch über den Tanz unter dem Titel »*Orchesographie*« (Langres, 1589, Despreys, in 4°, 104 Blätter; zweite Ausgabe ebend. 1596, in 4°). Es enthält Tanzweisen des 16. Jahrhunderts.

Tabulatur oder Schulzettel hiess bei der Zunft der Meistersänger die Zusammenstellung der besondern Statuten der Genossenschaften, wie der Regeln und Gesetze, nach welchen die »holdselige Meistersängerkunst« geübt wurde. (S. Meistersänger.)

Tabulatur. Das Wort, von »*tabula*« = Tafel abstammend, bezeichnete früh eine Zusammenstellung der einzelnen zur Ausführung eines Musikstücks gehörigen Stimmen in der Weise unserer heutigen Partitur. Doch wurde es wohl hauptsächlich für die Uebertragung und Einrichtung der Vocalstücke zur Ausführung für die Laute oder für Clavier und Orgel gebraucht. Für die Ausführung im Gesang wurden die betreffenden Tonstücke nur in den einzelnen Stimmen gedruckt, die Mensuralnote war in der Weise, wie sie in der Praxis gebraucht wurde, für eine solche Partiturzusammenstellung wenig günstig; wo sie aber gegeben wird, um die Schüler im Tonsatz oder Contrapunkt zu unterrichten, wie von Ornitoparchus in seinem »Mikrolog« nannte man dies meist Spartitur und das Verfahren »Spartiren«. Intabuliren, *intavolare* ist dagegen wohl meistens dann gebraucht, wenn ein, ursprünglich für Gesang geschriebener Tonsatz zur Ausführung für Orgel, Clavier oder Laute in Partitur zusammengestellt »abgesetzt« wurde. Indess verfuhr man hierbei nicht so correct, dass nicht auch Abweichungen vorkamen, aber im Allgemeinen scheint man an dieser Unterscheidung festgehalten zu haben. Ging ja doch auch schliesslich der Name Tabulatur auf die eigenthümlichen Notirungsweisen, die sich sowohl für die Orgel, wie für die Laute abweichend, und auch noch in Italien anders wie in Deutschland gestalteten, über. Es entwickelte sich die Orgeltabulatur abweichend von der Lautentabulatur und diese wiederum in dreierlei Weise, als eine ältere deutsche, eine italienische und eine neuere deutsche Lautentabulatur.

Die mangelhafte Construktion der Instrumente in den früheren Jahrhunderten ihrer Entwickelung hinderte eine schnellere technische Ausbildung derselben. Ganz besonders schwerfällig war die Orgel gebaut, sie vermochte noch lange nicht dem Mensuralgesange zu folgen, und so war es ganz natürlich, dass die Guidonische Buchstabenbezeichnung der Töne für die Orgelpraxis noch lange ausreichte, um den, von ihr geführten *Cantus firmus* zu notiren, und da die Orgel gerade in Deutschland grosse Verbreitung und eingehende Pflege fand, so bildete sich hier zumeist zunächst eine eigene Aufzeichnungsweise in der sogenannten deutschen:

Orgeltabulatur, welche die Töne in folgender Weise in deutscher Currentschrift bezeichnete:



Wie hier angegeben, wurde die tiefste Octave mit grossen, die nächsthöhere mit kleinen Buchstaben notirt, und die höhere dann durch die Striche angezeigt: daher rührt die Bezeichnung grosse, kleine, ein-, zwei- und mehrgestrichene Octave. In der Begrenzung der Octaven machten sich einzelne Abwei-

chungen geltend; bei einzelnen Tabulaturen wird sie von *H—h* gerechnet. Die Organisten richteten sich hierbei wahrscheinlich nach dem Umfange ihrer Orgeln. Agricola (in seiner »*Musica instrumentalis*«) führt sie auch von *F—f*; unter der Aufschrift:

Die rechte Scala auff das Clavier der Orgel applicirt

giebt er eine Abbildung der Claviatur mit den nachstehenden Bezeichnungen:

ff g a h c d e F G a h c d e f g a h c d e f g

FF Γ A ♮ C D E | aa ♮ cc dd ee ff gg

oder also — oder also

der buchstaben dreierley gestalt.

Wie hier angegeben, stehen bei der grossen Octave nicht selten an Stelle der grossen Buchstaben kleine mit einem Strich unterwärts und von der eingestrichenen Octave an werden die Buchstaben verdoppelt. Dass wir heutigen Tages unsere Octaven von *C—c* abgrenzen, ist bekannt.

Als dann später die chromatischen Töne immer erweitert Eingang fanden, wurden diese durch ein angehängtes Häkchen angezeigt: f, = *fis*, g, = *gis*, d, = *dis*, und diese Bezeichnung galt auch für die durch ♭ erniedrigten Töne, indem man statt *es* — *dis*, also d, schrieb, statt *as* — *gis*, also g, , statt *des* — *c*,, also *cis*. Obwohl nach Prätorius »*Syntagma musicum*« (1618) die Erniedrigung des Tones auch durch ein aufwärts gekehrtes Häkchen angezeigt wurde: d', e', g', so blieb doch die oben erwähnte, für die erhöhten und vertieften Töne gleiche Bezeichnung die herrschende und noch im vorigen Jahrhundert finden wir die *B*-Tonleiter in derselben Weise construirt; die *Es-dur*-Tonleiter: *dis—f—g—gis—b—c—d—dis* und noch Bach bezeichnet die Tonarten *es* oder *as* mit *dis* oder *gis*.

Nachdem dann die Verbesserung der Orgel auch allmälig die Ausführung der Mensuralmusik möglich machte, musste natürlich auch die Messung der Noten angegeben werden. Noch aber vermochten die Orgelspieler nicht das auszuführen, was die Sänger möglich machten, und so ist erklärlich, dass jene auch jetzt noch nicht die Mensuralnote annahmen, sondern vielmehr ihre alte Buchstabenschrift beibehielten und die Mensur durch beigefügte Zeichen bestimmten; es waren dies folgende, die über die Buchstaben gestellt wurden:

Eine *Brevis* (|=|) wurde durch einen Punkt · bezeichnet,
die *Semibrevis* (◇) durch einen senkrechten Strich |,
die *Minima* (◇̩) durch ↾,
die *Semiminima* (◆̩) durch ↾,
die *Fusa* (♪) durch ↾,
die *Semifusa* (♬) durch ↾.

Die Pausen wurden dementsprechend in folgender Weise bezeichnet:

∸ = $^2/_1$ *(Alla breve)*,
|̲ = ganze Taktpause,
↾̲ = halbe Taktpause,
↾̲ = Viertelpause,
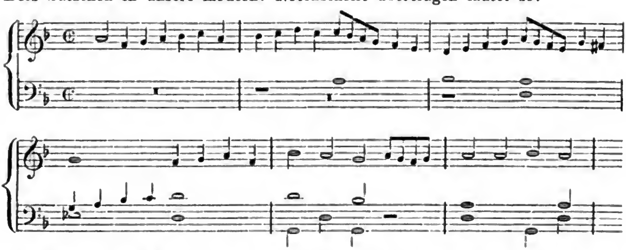
= Achtelpause,

= Sechzehntelpause.

Da bei dieser Tabulatur die Takte durch Taktstriche oder dadurch abgegrenzt wurden, dass man sie von einander trennte, so waren Zeichen für die Noten von grösserem Werth wie *Longa* und *Maxima* nicht nöthig. Um Töne von längerer Dauer herzustellen, bediente man sich bereits des Bindebogens ⁀ und auch der Augmentationspunkt gelangte dabei zur Anwendung. Folgten mehrere Viertel-, Achtel- oder Sechzehntelnoten hintereinander, so wurden sie, wie noch bei uns gebräuchlich, zusammengestrichen, statt schrieb man oder in flüchtiger Schreibweise, so dass diese Figur für, also vier Achtel gilt. Im Uebrigen werden die Stimmen so untereinander gestellt wie in unsern Partituren, nur dass man natürlich auch schon Rücksicht darauf nahm, dass sie auch bequem von den betreffenden Instrumenten ausgeführt werden konnten.

a f g a b c a Ach gott von hymel sich darein.	b c b c c b a g f e a	b e f g a g f e g f b a D
g f g a f G a b c b D D	b a g a g f g b b G D G	a a b a a a D G D

Dies Sätzchen in unsere moderne Notenschrift übertragen lautet so:



Diese Weise der Aufzeichnung kam übrigens auch für reine Vocalsachen zur Anwendung und auch für andere Instrumente, für die Laute, Geigen u. dergl. Häufig wurde sie mit der in Noten verbunden, indem die Melodie in dieser Weise, die andern Stimmen wie oben angegeben nach der Orgeltabulatur aufgezeichnet wurden. Agricola sagt in dem vorerwähnten Werk:
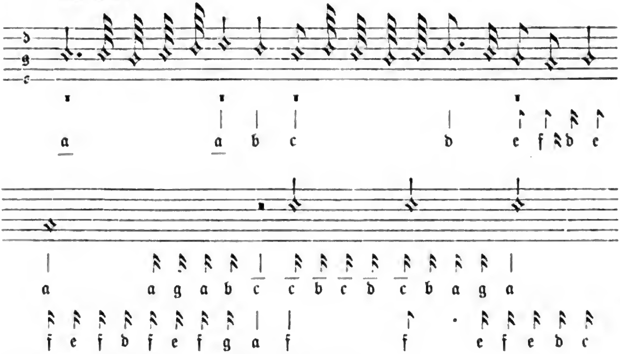
Ein vnterweisung vom absetzen:

Wenn du des nu alles hast einverstant
So nimm zum ersten für dich den Discant
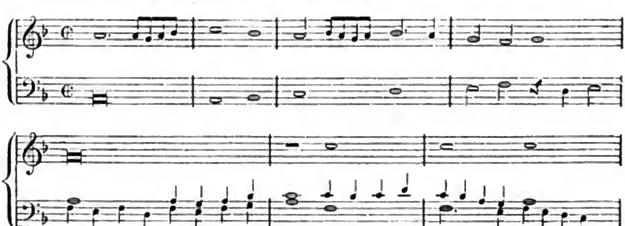
Vnd jhn / wie folget mit Noten formirt
Auff funff oder sechs linien notir.
Doch also / das allzeit ein gantzer schlag
Vom andern abgesundert stehen mag.
Auff das desto leichter dich kömmt an
Vnd subtil geschatzt wird von jedermann.
Darnach setz den Tenor aus den Noten
Inn Buchstaben / das sei dir geboten.
Also / das des Tenors schlag jnn allen
Gleich unter des Discants Tact gefallen
Zum letzten den Bass auch jnn buchstaben
Vnd hör / wie dich mit jhm solt haben.
Setze jhn mit seinem Tact / wie ich zege
Vnter des Tenors vnd Discants schlege.
Wie ich dirs in der Figur wil weisen
Wirstus merken / so wird man dich preisen
Ein solch absetzen / sag ich dir behend,
Magstu brauchen auff alle Instrument
Sie sind Clavirt odder vngeclavirt
Auff welchem man mehr denn ein stim führt.
Jedoch hat die laut ein ander gestalt
Welches im sechsten Capitel wird vorzalt.

Wir lassen ein Beispiel aus **Arnold Schlick's** »Tabulaturen Etlicher lobgeseng und liedlein vff die orgeln und lauten etc.« (getruckt zu Mentz durch Peter Schöffern Vff sanct Matheis abent. Anno M.d.x.ij. [1512]) folgen:

Maria zart.



In unsere Notenschrift übertragen lautet der Satz:



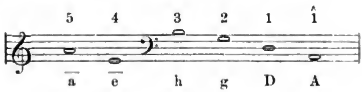
Diese Weise der Aufzeichnung hatte sich aus derällmälig allgemeiner werdenden Gesangspraxis, nach welcher die eine Stimme gesungen, die andern aber (»auf der Laute) gezwickt« wurden, entwickelt.

Die Lautenisten erfanden daneben eine andere, dem Instrument entsprechendere, die sogenannte

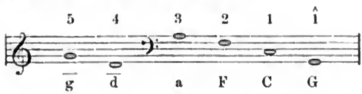
Lautentabulatur. Die Laute ist bekanntlich ein Saiteninstrument wie unsere Guitarre, doch mit einem grössern, mehr schildkrötenartigen Klangkörper und wie diese mit einem Griffbrett versehen, auf dem durch Querleistchen, die sogenannten Bünde, die Griffe für die Halbstufen abgetheilt sind. Der Saiten, Chöre genannt, weil mehrere des vollern Klanges wegen doppelt bezogen wurden, hatte das Instrument ursprünglich vier, im 15. Jahrhundert fünf; später kam noch eine sechste tiefere hinzu, der Grossbrummer. Diese waren von der Höhe nach der Tiefe in folgender Ordnung gestimmt:

1. 2. 3. 4. 5. 6.
Quart. Quart. Gr. Terz. Quart. Quart.

und zwar nach Sebastian Wirdung*) in den Tönen



nach Martin Agricola**) einen Ton tiefer:



die leeren Saiten wurden nur durch Zahlen bezeichnet und zwar von der tiefsten beginnend wie oben angegeben. Die Tabulatur ist für die fünfsaitige Laute zunächst erfunden, welcher der »Grossprummer fehlt, deshalb wurde der Mittelprummer mit 1 bezeichnet, und als dann die noch tiefere hinzugesetzt wurde, versah man zu ihrer Bezeichnung die 1 mit einem Dach 1̂. Weiterhin wurden dann die Griffe mit den Buchstaben des Alphabets bezeichnet, der erste auf der tiefsten Saite der fünfsaitigen Laute mit 𝔞, der erste auf der nächsthöhern mit 𝔟, der erste auf der nächsten Saite mit 𝔠, wiederum der erste auf der nächsten mit 𝔢 und der erste auf der höchsten mit 𝔣 und in dieser Weise wurden im Alphabet fortlaufend die zweiten Griffe und dritten u. s. w. auf den verschiedenen Saiten bezeichnet, wie in nachstehender Tabelle angegeben ist. Nachdem in dieser Weise das Alphabet verbraucht ist, beginnt man wieder von vorn, aber die Buchstaben werden nun verdoppelt. Zur Bezeichnung der Griffe auf der nachträglich zugesetzten tiefsten Saite wurden die entsprechenden Buchstaben der nächsthohen Saite gewählt, aber als grosse. Folgendes Schema enthält die Bezeichnung und zeigt in der Klammer ( ) den betreffenden Ton.
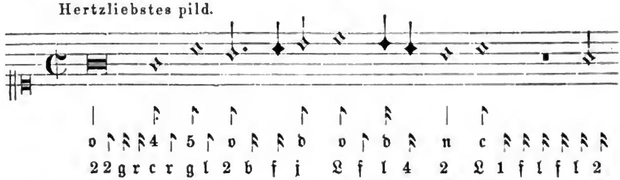
*) Musica getutscht (Basel, 1511).

**) Musica instrumentalis (Wittenberg, 1522).
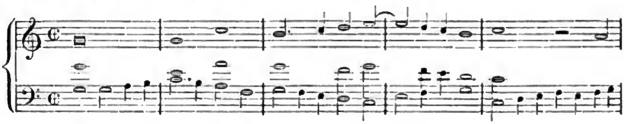
Gross-prummer.	Mittel-prummer.	Clain-prummer.	Gross-sancksait.	Clain-sancksait.	Quint-sait.
1̂ (A)	1 (d)	2 (g)	3 (h)	4 (e̅)	5 (a̅)
A (b)	a (dis)	b (gis)	c (c̅)	d (f̅)	e (b̅)
F (h)	f (e)	g (a)	h (cis̅)	i (fis̅)	k (h̅)
L (c)	l (f)	m (b)	n (d̅)	o (g̅)	p (c̿)
Q (cis)	q (fis)	r (h)	s (dis̅)	t (gis̅)	v (cis̿)
X (d)	x (g)	y (c̅)	ʒ (e̅)	z (a̅)	9 (d̿)
Aa (dis)	aa (gis)	bb (cis̅)	cc (f̅)	dd (b̅)	ee (dis̿)
Ff (e)	ff (a)	gg (d̅)	hh (fis̅)	ii (h̅)	kk (e̿)
					ll (f̿)

Auch diese Art der Aufzeichnung wurde mit der in Noten verbunden, wenn die eine Stimme gesungen, die andern »gezwickt« werden sollten, wie in dem folgenden Beispiel aus Arnold Schlick*) pag. 61,

Hertzliebstes pild.



Dieser Satz lautet in unsre Notationsweise übersetzt so:



Diese allgemeinen Bestimmungen wurden noch durch die Meister des Lautenspiels ergänzt, wie durch Hansen Gerle den Aeltern, der in: »Ein Newes sehr künstlichs Lautenbuch, darinnen etliche Priambel (vnd Welsche Tentz / mit vier stimmen / von den berümbstesten Lautenisten / Francisco Milaneso. Anthoni Rotta. Joan Maria Rosseto. Simon Gintzler vnd andern mehr gemacht vnd zusammen getragen / aus welscher ihn teutsche Tabelatur versetzt durch Hanssen Gerle den Eltern / Burger zu Nürnberg vormals nie gesehen / noch im Truck ausgegeben. MDLII«.

*) Tabelaturen Etlicher Lobgeseng und Liedlein pag. 56: „Hienach fahet an Tabelatur vff die Lauten. Ein stim zu singen die andern zu zwikken."

nach dem Vorwort einen:

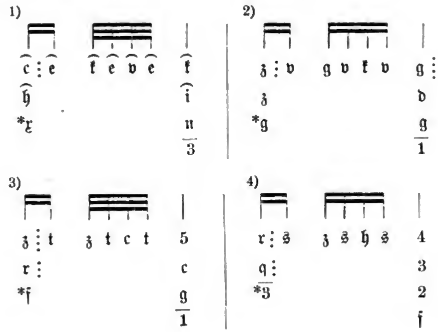
»Vnterricht von etlichen griffen wie man die greiffen sol« giebt:
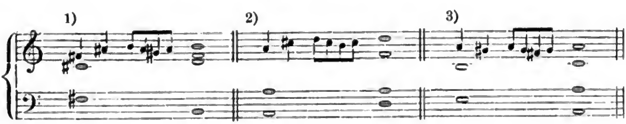
»Welcher nun lust vnd liebe hatt / der lerne die nachfolgenden griff woll / dan sie sind sehr dienstlich zu diesem Buch / du must den zeigfinger wol in brauch bringen das du in vberzwerch auff den Laudtenkragen legst, das er zwei buchstaben oder drei greiff, wie sichs dann wirdt begeben in den Preambel.

Ich hab die Buchstaben vnd ziffer / mit pünktlein oder düpfelein verzeichnet / damit du weist wie man greiffen soll, der zeigfinger hat ein düpflein · / der mittelfinger hat zwei düpflein : / der goltfinger hat drey ⋮ / der klein finger viere ⁞ /

Ich muss auch anzeigen, dass ich den grossen oder obern brummhart mit zifern auf dem Kragen verzeichne also 1̄ 2̄ 3̄ 4̄ 5̄ 6̄ 7̄ 8 9 damit du weist zu greifen.

Nun hab ich dir die Klauseln auch verzaichnet, da mustu abweg den zeigfinger / auff dem kragen vberzwerch stilhalten / in dem bundt / so da der buchstab mit dem sternlein * jnnen steht, bis die klauseln aus ist also mustu in den Preambeln vnd tentzen auch thun, wenn eine colloratur in einem schlag ist.« Diese Clauseln sind die verzierten einfachen Schlüsse in verschiedenen Tonarten, in folgender Weise:
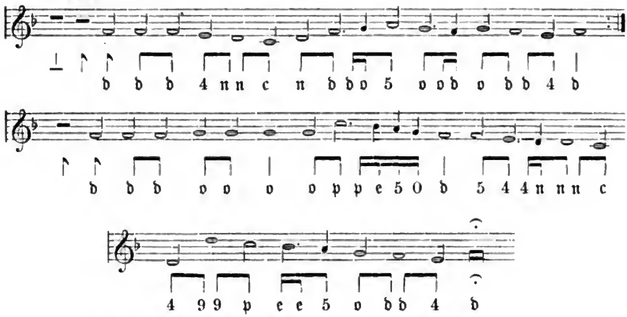






Dass diese Tabulatur auch für die andern Instrumente Anwendung fand, ersehen wir aus Gerle's: »*Musica Teusch* auf die Instrument der grossen und kleinen Geygen auch Lautten etc.« (Nürnberg, 1532).

Herr Jesu Christ.

Discant.



Wie schwerfällig auch diese Lautentabulatur war, die Lautenisten hielten doch mit grosser Zähigkeit an ihr fest, ausser dem genannten Gerle haben noch Sebastian Ochsenkuhn (s. d.), Wolf Heckel von München, Bürger zu Strassburg (1552), Melchior Newsiedler (s. d.) und mehrere Andere solche Tabulaturbücher veröffentlicht.
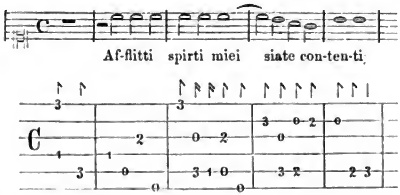
In Italien hatte man ein einfacheres Verfahren eingeschlagen. Die italienische Lautentabulatur ist gleichfalls mit besonderer Berücksichtigung der Technik des Instruments erfunden. Durch ein System von sechs parallel laufenden horizontalen Linien stellte man die sechs übergreifenden Hauptsaiten des Instruments dar und auf diesen Linien wurden die Griffe durch die Ziffern 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 X (10) Ẋ (11), Ẍ (12) angezeigt, wie aus nachstehender Tabelle ersichtlich ist:

A	B	H	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a
d	dis	e	f	fis	g	gis	a	b	h	c	cis	d
g	gis	a	b	h	c	cis	d	dis	e	f	fis	g
h	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	b	h
e	f	fis	g	gis	a	b	h	c	cis	d	dis	e
a	b	h	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	X	Ẋ	Ẍ
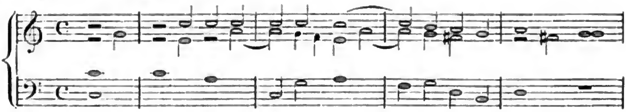
Wir haben hier zugleich gezeigt, welche Töne durch die so bezeichneten Griffe erzeugt werden; bei der Notirung in dieser Weise wurde nur der Griff durch die unten verzeichneten Zahlen auf der die betreffende Saite vertretenden Linie angegeben. Diese wurde auch nicht wie hier angegeben ist, mit den Buchstaben bezeichnet, sondern durch die Null. Die obere Linie galt für die tiefste Saite *A*, sollte diese leer gebraucht werden, so schrieb man eine Null auf diese erste Linie; *B* wurde dann mit 1, *H* mit 2, *c* mit 3 auf derselben Linie bezeichnet; sollte der Lautenist $\bar{e}$ mit leerer Saite angeben, so schrieb er eine Null auf die vierte Linie, im andern Falle, wenn dies $\bar{e}$ durch einen Griff erzeugt werden sollte, die 9 auf die dritte Linie von oben u. s. w.

Der Gesang eines mit der Laute begleiteten Liedes aus dem ersten gedruckten Lautenwerke von Petrucci (Venedig, 1509): »*Tenori e contrabassi in-*

tabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto libro primo. Fransisci Bossinensis opus« steht als Beispiel hier.



Klingt in der Ausführung:



Auch die französischen und niederländischen Lautenisten nahmen dies System der Linien an, aber sie wählten anstatt der Ziffern die Buchstaben des Alphabets, um die Griffe anzuzeigen, sie bezeichneten die leeren Saiten statt mit 0 mit a, den ersten Griff statt mit 1 mit b, den zweiten statt mit 2 mit c u. s. w., so dass sich beide Tabulaturen in ihren Verhältnissen so darstellen:

Zahlen-Tabulatur der Italiener:	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	X	Ẋ	Ẍ
Buchstaben-Tabulatur der Franzosen und Niederländer:	a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	m	n

Seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts wurde dies System auch in Deutschland vorherrschend. Selbstverständlich ist bei der Entzifferung solcher, in Lautentabulatur gesetzter Tonsätze die Stimmung der Laute zu berücksichtigen. Wie bereits erwähnt ist, wurde sie im 16. Jahrhundert häufig einen ganzen Ton tiefer gestimmt, in *G—c—f—a—d—g*; demgemäss stellt sich auch das ganze, im vorigen Beispiel gegebene Tonsystem einen ganzen Ton tiefer dar. Ferner ist noch zu erwähnen, dass die Niederländer und Franzosen ebenso wie die Deutschen insofern abweichend von den Italienern notiren, als sie die tiefern Linien auch für die tiefern Saiten annahmen und dementsptechend selbstverständlich die höhern Linien für die höhern Saiten:

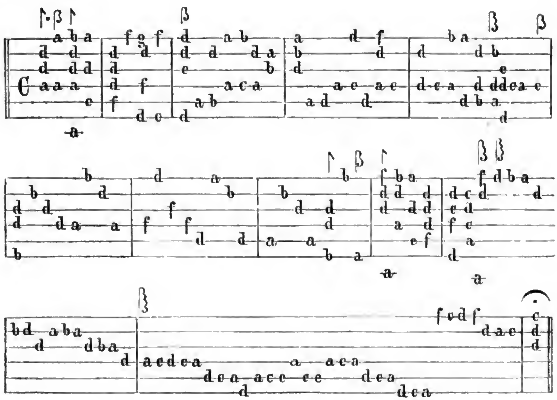
	a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l
1	g	gis	a	b	h	c	cis	d	dis	e	f
2	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	b	h	c
3	a	b	h	c	cis	d	dis	e	f	fis	g
4	f	fis	g	gis	a	b	h	c	cis	d	dis
5	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	b
6	G	gis	A	B	H	c	cis	d	dis	e	f
7	F	a									

Wieder haben wir hier zugleich die, durch diese Tabulatur festgesetzten Töne angegeben; bei der Aufzeichnung verfährt man ganz in der früher be-
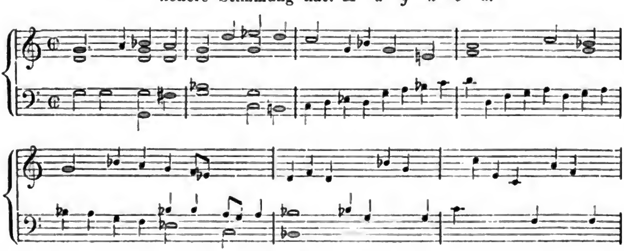
schriebenen Weise; soll die leere $\overline{g}$-Saite genommen werden, so schreibt man *a* auf die oberste Linie; $\overline{b}$ wird dort mit dem dritten Griff genommen, mithin setzt man den Buchstaben *d* auf die oberste Linie, wenn man ihn haben will; oder auch *i* auf die zweite (von oben) u. s. w.
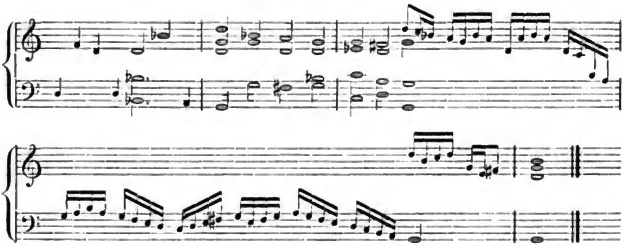
Hier ist zugleich auch angedeutet, wie die, nach der Tiefe allmälig zugesetzten Saiten bezeichnet wurden. Ausser dieser siebenten Saite *F* setzte man später noch eine achte *E* und neunte *D* und zehnte *C* und elfte *B* und zwölfte *C* zu und ging auch noch tiefer bis *H B A*. Diese tiefsten Saiten lagen gewöhnlich von *D* an ausserhalb des Griffbretts, so dass nur der eine Ton, in dem jede gestimmt war, verwendet werden konnte, höchstens noch der darüber liegende Halbton, der mit dem Daumen gegriffen werden konnte.

Zur näheren Erläuterung folgt hier ein Präludium von Besardus aus: »*Thesavrvs Harmonicos divini Lavrencini Romani, nec non praestantissimorvm mvsicorvm, qvi hoc secvlo in diversis orbis partibvs excellvnt, selectissima omnis generis cantvs in tesdvdine modvlamina continens — per Joannem Baptistam Besardvm Vesontinvm artivm liberalivm excultorem, et musicis peretissimvm*« (Coloniae Agrippinae, excudebat Gerardus Greuenbruch, sumptibus authoris, anno redemptionis 1603).



Entzifferung: Hierbei ist zu erwähnen, dass die Laute bei Besardus die höhere Stimmung hat: $A-d-g-h-\overline{e}-\overline{a}$.





Auch für diese erweiterte Laute wurde die ursprüngliche Tabulatur für die sechssaitige Laute beibehalten. Die hinzutretenden Basssaiten bezeichnete man unter dem Sechsliniensystem mit a und zwar die siebente mit a, die achte mit $\overset{\prime}{a}$, die neunte mit $\overset{\prime\prime}{a}$, die zehnte mit $\overset{\prime\prime\prime}{a}$, die ferneren mit Zahlen, die elfte mit 4, die zwölfte mit 5, die dreizehnte mit 6 und die vierzehnte mit 7. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war die Stimmung auch eine andere geworden, so dass die ganze Tabulatur folgender Weise sich darstellte:
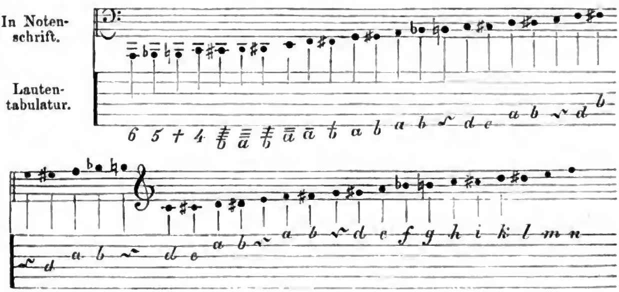
	a	b	c(ɼ)	d	e	f	g	h	i	k	l	m	n
1	$\bar{f}$	$\bar{fis}$	$\bar{g}$	$\bar{gis}$	$\bar{a}$	$\bar{b}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{cis}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{\bar{dis}}$	$\bar{\bar{e}}$	$\bar{\bar{f}}$
2	$\bar{d}$	$\bar{dis}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{fis}$	$\bar{g}$	$\bar{gis}$	$\bar{a}$	$\bar{b}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{cis}}$	$\bar{\bar{d}}$
3	a	b	h	c	$\bar{cis}$	$\bar{d}$	$\bar{dis}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{fis}$	$\bar{g}$	$\bar{gis}$	$\bar{a}$
4	f	fis	g	gis	a	b	h	$\bar{c}$	$\bar{cis}$	$\bar{d}$	$\bar{dis}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$
5	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	b	h	$\bar{c}$	$\bar{cis}$	$\bar{d}$
6	A	B	H	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	
7	Ga gisb	Gis	A	B	H	c	cis	d	dis	e	f		
8	F$\bar{a}$ fis$\bar{\bar{a}}$	Fis	G	Gis	A	B	H	c	cis	d			
9	E$\bar{\bar{a}}$	F	Fis	G	Gis	A	B	H	c	cis			
10	D$\bar{\bar{\bar{a}}}$ (Dis $\bar{\bar{\bar{b}}}$)												
11	C4 (Cis $\bar{\bar{\bar{b}}}$)												
12	A6 (H-B5)												

Die Bezeichnung des Zeitwerths der einzelnen Töne blieb dieselbe, nur mit dem Unterschied, dass die sämmtlichen Zeichen um die Hälfte ihres Werths reducirt sind: | steht für eine Viertelnote, ɼ für ein Achtel, und dies nahm allmälig diese Gestalt an ʃ und bei den folgenden Noten von geringerem Werth werden die Fahnen zusammengezogen ʃ3 oder ʃ3 u. s. w. Statt *c* wählte man, der häufigen Verwechslung mit *e* wegen später wie oben angegeben „ɼ“.

Darnach wurde die ganze Tonleiter in folgender Weise bezeichnet:

In Notenschrift.
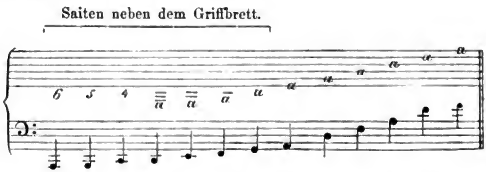
Lautentabulatur.



Im vorigen Jahrhundert hatte die Laute in der Regel die nachstehend verzeichnete Stimmung:

Bezeichnung der 13 leeren Saiten.

Klang.



Die sieben Saiten neben dem Griffbrett konnten nur als leere benutzt werden und mussten deshalb, je nach der Tonart, umgestimmt werden. In der nachstehenden *D-moll*-Sonate steht deshalb vor 5 ein *b*.

Wir geben nachstehend den Anfang einer Sonate für Violine und Laute von F. W. Rust (1791):
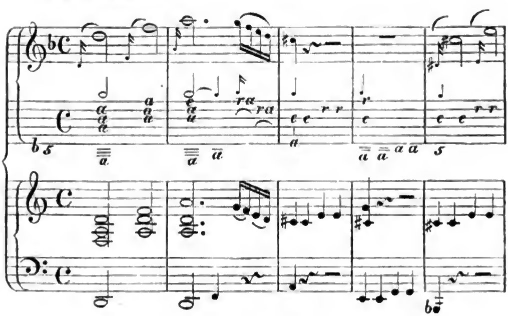
Allegro maëstoso.
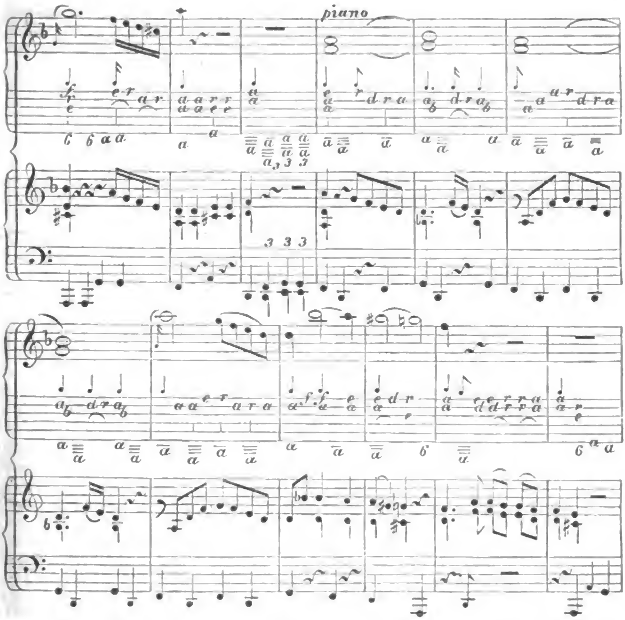
Violine.

Laute.

Stimmung:

Uebertragung in Notenschrift.





Ausserdem hatten die Lautenisten bereits einige Spielmanieren, die sie mit folgenden Zeichen andeuten:

‿ Einfallen, ⁀ Abziehen,) Triller, ♯ und × Bebungen oder Schwebungen.

Einfallen und Abziehen der Töne erklärt Baron (»Untersuchung des Instruments der Lauten« pag. 167) dahin: »Das Schleiffen der Töne, welches man kunstmässig Einfallen und Abziehen heisst, kommt auf den Lauten sehr naturel und singend heraus, und bestehet das Wesen eines Einfalls darinnen, dass man von einem Thon, welcher noch klingend ist, eine Seconde, Tertz etc. höher mit dem andern oder vierdten oder kleinen Finger fällt, ohne diesem Buchstaben speciellement anzuschlagen. Beim Abziehen statuirt man das Contrarium und zieht von höhern Tönen, wenn sie nachklingen, auf niedrigere den Finger ab. Beyderseits Manieren aber werden also bezeichnet:



Neben diesen Tabulaturen waren die erwähnten Spartaturen auch für die Orgelspieler im Gebrauch; Froberger schrieb sogar jede seiner Stimmen auf besondere fünflinige Notensysteme. Bei andern Orgelbüchern des 17. Jahrhunderts finden wir das, im Artikel Partitur beschriebene Zehn-Liniensystem,

auf dem die Stimmen mit verschiedenen Schlüsseln und in verschiedenen Farben geschrieben, zusammengezogen wurden. Einzelne, wie Prätorius in »*Syntagma musicum*« theilten dann diese zehn Linien in zwei Fünf-Liniensysteme, in unserer Weise und schrieben auf das obere den Part für die rechte, auf das untere den für die linke Hand in derselben Weise, wie das heute noch geschieht. Diese Praxis befolgte auch Claudio Merulo und nach ihm andere italienische Orgelmeister.

Anfang des 17. Jahrhunderts kam noch eine Art Orgel-Tabulatur in Anwendung, die bei uns unter dem Namen Generalbassschrift bekannte Weise der Notirung durch einen bezifferten Bass, welche man in Deutschland gewöhnlich als »italienische Tabulatur« bezeichnete. (S. Generalbass und Orgelstimme.)

Tabuni, auch Psalterion genannt, ein Instrument der alten Egypter, das Kinnor der Hebräer und die Lyra der Griechen. Villoteau (in: »*Description de l'Egypte*«) giebt nähere Nachrichten darüber.

Tacchinardi, Nicolas, ausgezeichneter Sänger, geboren zu Florenz am 10. Septbr. 1776, war erst für den geistlichen Stand bestimmt, wollte aber aus Neigung Maler werden. In der Musik vom elften Jahre an unterrichtet, erwählte er schliesslich diese Kunst zu seinem Lebensberuf und nahm im Theaterorchester zu Florenz eine Stelle als Violinist an. Als aber seine Stimme sich als ein höchst klangvoller Tenor erwies, verwendete er auf die Ausbildung dieser alle Sorgfalt; hierbei wurde der berühmte Tenorist Babini sein Vorbild. Seine ersten Erfolge fand er auf dem Theater zu Livorno und Pisa. Er sang dann in Florenz, Venedig und Mailand, in der letzteren Stadt mit den Damen Fesca und Strinasacchi, später sang er auch in Rom. Hier erwachte seine alte Liebe zur plastischen Kunst durch die Bekanntschaft mit Canova, der auch seine Büste angefertigt und in dessen Atelier er sich mit der Bildhauerei beschäftigte. 1818 betrat er im Théâtre de l'Odeon vor den Parisern zum ersten Mal die Scene, und diesen schien anfänglich seine für eine Theatererscheinung nicht gerade günstige Körperbildung mehr noch als seinen Landsleuten aufzufallen. Er hatte hohe Schultern und einen kurzen Hals. Doch die ausgezeichnete Schule und seine schöne Stimme liessen auch hier alles Uebrige in den Hintergrund treten und machte ihn für eine Zeit lang zum Liebling des Publikums. 1814 kehrte er zunächst nach Italien zurück und besuchte abermals die Hauptstädte, wurde vom Herzog von Toskana als erster Sänger engagirt, jedoch mit der Berechtigung, zu reisen. Diese benutzte er denn auch, indem er Spanien besuchte und in Barcelona, ziemlich 50 Jahre alt, noch sang. 1831 verliess er das Theater gänzlich und lebte bei Florenz auf seinem Landhause, wo er sich mit der Ausbildung von Gesangschülern beschäftigte. Für Letztere liess er sogar zu ihrer Uebung in der Darstellung ein kleines Theater in seinem Hause aufstellen. Mit zu seinen vorzüglichsten Schülern gehören: die Frezzolini und seine Tochter Fanny, Mad. Persiani. Von den Gesangstudien, die er geschrieben, ist in mehreren Auflagen gedruckt: »*Dell' Opera in musica sul teatro italiano e suoi difetti.*« T. starb zu Florenz im Januar 1860.

Tace, *Tacet*, *Taci* = man schweige, zeigt an, dass das Instrument, in welchem dies Wort steht, während des so bezeichneten Abschnitts schweigt. Bei mehrsätzigen Tonwerken, die für eine grössere Anzahl von Instrumenten oder auch Singstimmen geschrieben sind, werden in der Regel nicht alle ausführenden Organe bei jedem der Sätze verwendet. Bei Vocalmessen wechseln vier- und mehrstimmige Sätze mit drei- und selbst zweistimmigen. Folgt in einer vierstimmigen, für gemischten Chor geschriebenen Messe dem ersten Satze »*Kyrie eleison*« ein dreistimmiges »*Christe eleison*« als zweiter Satz vielleicht für Alt, Tenor und Bass, so schreibt man, wenn man es nicht vorzieht, die Pausen anzugeben, in die Sopranstimme: »*Christe eleison tacet*«. Bei Sinfonien für Orchester lässt man beim Adagio oder im Scherzo häufig Posaunen

und Trompeten schweigen, und dann wird dies, um die Pausen nicht anzeigen zu müssen, durch »Adagio oder Scherzo *tacet*« angezeigt.

Tacioso — selten und unrichtig angewandte Bezeichnung für *tacciasi* = man schweige.

Tact. Die mehrfache Anwendung dieses Worts bei den musischen Künsten im Allgemeinen und der Musik im Besondern bezieht sich immer auf die, in bestimmter Zeit sich vollziehende Bewegung, die in Tönen oder in Worten und bei der Orchestik in den Bewegungsmomenten des menschlichen Körpers besteht. Im weitern Sinne begreift man darunter die Bewegung nach einem angenommenen Zeitmaasse (Tempo, s. d.), nach welchem gesungen oder mit Instrumenten gespielt, gesprochen oder getanzt wird; im engern Sinne den angenommenen kleinern Zeitabschnitt, welcher diesem Zeitmaass als Norm gilt, nach dem es geregelt wird. Hier beschäftigt uns zunächst diese engere Bedeutung des Worts.

Das rhythmische Princip, nach welchem diese Tacteintheilung erfolgt, ist bereits im Artikel Rhythmus (s. d.) erörtert worden. Dort ist gezeigt, wie es sich zunächst im Tanz geltend macht und von hier aus auf Poesie und Musik gestaltend wirkt. Der Tact erscheint dort als die musikalische Darstellung der Versfüsse und ihrer regelmässigen Wiederkehr im bestimmten Metrum. Dort wurde auch bereits seine logische und ästhetische Bedeutung für das Kunstwerk erörtert; es bleibt uns hier nur noch seine mehr mechanische Anordnung und Verwerthung im Kunstwerk zu betrachten, die dann wiederum zu mehrfachen ästhetischen Erörterungen Veranlassung giebt. In dem Artikel Rhythmus ist bereits erwähnt, dass die musikalische Darstellung des Sprachmetrums zunächst auf verschieden zusammengesetzte:

Tactarten führen musste. Die Sprachen mit Silbenmessung, wie die lateinische und griechische, setzten ihre Verse aus Längen und Kürzen zusammen; die lange Silbe erhielt den Werth von zwei Kürzen, und als die Musik sich diesem Princip anschloss, gewann sie einen Ton von längerer und einen von um die Hälfte kürzerer Dauer, die genau abgemessen wurde. Wie die verschiedenen Versmaasse verschiedene musikalische rhythmische Darstellung gewinnen, ist dort im Artikel Rhythmus ebenfalls dargelegt worden, ebenso wie die historische Entwickelung. Die vollgiltigsten Zeugnisse aus dem zwölften Jahrhundert bezeugen, dass die selbständige musikalische Tacteintheilung diesen Gang nahm. Wenn trotzdem Jahrhunderte noch vergingen, ehe sie zu durchgreifender Geltung gelangte, so hat das seinen Grund nur darin, dass Theorie und Praxis immer noch zu einseitig an der ursprünglichen Quantitätsmessung festhielten, welche keine andere Möglichkeit gewährt, als das in grosser Mannichfaltigkeit anwachsende rhythmische Material zu schätzen, nicht zum gegliederten Organismus zusammenzufügen. Dies wurde erst möglich, als im Volksgesange die Accentuation, und deren natürliche Folge der Reim immer siegreicher hervorbrachen. Unter der Herrschaft dieser beiden neuen Sprachelemente entwickelte sich nun der musikalische Rhythmus, erst selbständig und abweichend von der Sprachrhythmik. Er wurde zunächst mechanisch wirkend im Metrum oder der Tactart. Die regelmässige Wiederkehr von accentuirten und accentlosen Gliedern bildet die unterste Stufe rhythmischer Gliederung, die rhythmische Tacteinheit. Diese ist zweitheilig, wenn der Hebung nur eine Senkung, einem accentuirten Ton ein accentloser folgt:
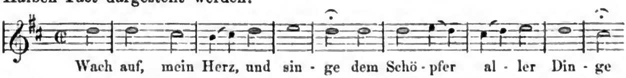


oder dreitheilig, wenn der Hebung zwei Senkungen, einem accentuirten Ton zwei accentlose folgen:



Nach der Anzahl dieser, in jedem Tact enthaltenen zwei- oder dreigliedrigen Metra, unterscheiden wir einfache und zusammengesetzte Tactarten. Einfach ist die Tactart, wenn ein zwei- oder ein dreigliedriges Metrum als Tacteinheit zu Grunde liegt, zusammengesetzt dementsprechend, wenn zwei oder mehrere solcher Metra zu einer Tacteinheit verbunden werden. Auf der Zusammensetzung dieser Metra wieder beruht die Eintheilung in gerade und ungerade Tactarten. Der einfach gerade Tact besteht aus Hebung und Senkung, accentuirtem und accentlosem Ton von gleicher Geltung. Da zur Darstellung derselben die Musik verschiedene Zeitwerthe bietet, so entstehen weiterhin die verschiedenen Arten des einfachen zweitheiligen Tacts, der Zweihalbe Tact (auch Allabreve-Tact genannt), dessen Glieder den Werth von Halben Noten erhalten und der, wie hier angegeben, durch ein senkrecht durchstrichenes ¢ (aus dem, nach rechts offenen Halbkreise, der *Diminutio simplex*, hervorgegangen) oder auch durch 2 bezeichnet wird:



Selbstverständlich beschränkt sich auch diese Tactart nicht auf diese einfache Darstellung der einzelnen Tactglieder in Halben, sondern sie macht von der Freiheit aller übrigen Tactarten Gebrauch, dass sie jedes einzelne Glied auch in Viertel und selbst Achtel auflöst und beide in Ganze Noten zusammenzieht. Dies geschieht schon beispielsweise in Chorälen, die häufig in diesem Zwei-Halben-Tact dargestellt werden:

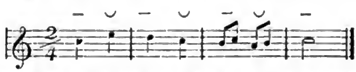


Wenn auch sämmtliche Halbe in Viertel aufgelöst werden, so wird die Tactart dadurch noch nicht zu einem Viervierteltact:
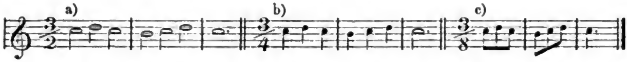


Die Accentuation bleibt genau dieselbe; auch in den vier (resp. fünf) Gliedern jedes Tacts der Unterstimme hat immer nur das erste Glied des Tacts den Accent, während, wie wir später sehen, im Viervierteltact noch ein zweiter Accent hinzukommt. Ueber die weitere Bedeutung dieser Tactart siehe noch Allabreve. Sehr wirksame Anwendung fand diese Tactart in neuerer Zeit in Schumann's: »Das Paradies und die Peri« No. 23: »Hinab zu jenem Strahlentempel« und No. 24: »O heilige Thräne«.

Werden diese beiden Glieder des einfachen zweitheiligen Tacts in Vierteln dargestellt, so entsteht der Zweivierteltakt, der mit $^2/_4$ bezeichnet wird:
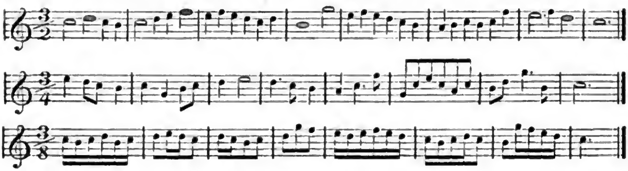


Es gilt in Bezug auf seine Darstellung, wie auch hier angedeutet ist, dasselbe, was vom $^2/_2$-Tact gesagt wurde: seine Glieder können in Achtel, Sechzehntel und noch kleinere Werthe aufgelöst werden, ohne dass dies die Tactart verändert, so lange nicht die Accentuation eine andere wird. Obwohl nun beide Tactarten ganz gleich construirt sind, so sind sie doch in der Wirkung verschieden. Die längern Notengattungen geben dem Zweihalben-Tact selbstverständlich grösseres Gewicht, mehr Würde, auch wenn es sich um Darlegung eines erregtern Inhalts handelt, wie in den beiden erwähnten Tonsätzen von Schumann.

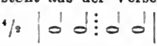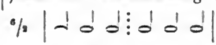
In ähnlicher Weise erscheint auch der einfache ungerade Tact in verschiedenen Tactarten nach dem Werth, welchen die einzelnen Glieder erhalten; in halben Noten dargestellt, wird er zum Dreihalbentact (a), in Vierteln zum Dreivierteltact (b) und in Achteln zum Dreiachteltact (c).

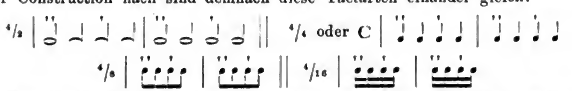


Es dürfte kaum nöthig sein, zu erwähnen, dass auch hier jedes einzelne Glied in den verschiedensten Werthen dargestellt sein kann, dass die einzelnen zu grössern Einheiten verbunden und alle in kleinere aufgelöst werden können:



Hier erhält fast jeder Tact eine von dem ursprünglichen abweichende Darstellung, ohne dass die Tactart selbst dadurch aufgehoben wird. Auf dieser Mannichfaltigkeit der rhythmischen Darstellung beruht hauptsächlich die ungleich grössere Ausdrucksfähigkeit der Musik den andern Künsten gegenüber, und für die Instrumentalmusik ganz besonders erwachsen daraus reiche Mittel verfeinerter Darstellung. Es ist klar, dass bei der Auflösung der einzelnen Glieder in kleinere von geringerm Werth wiederum eine Art von unterscheidender Accentuation stattfindet, so dass immer die erste dieser Noten von geringerm Werth von den übrigen ausgezeichnet wird. So gewinnen diese verschiedenen Darstellungen eine Fülle von fein abgestuften Accenten, die ebensoviel Mittel für characterischen Ausdruck werden.

Die zusammengesetzten Tactarten entstehen dadurch, dass zwei oder mehr einfache Tacte zu einer Tacteinheit zusammengezogen werden. So entsteht aus der Verschmelzung zweier Zweihalbentacte der Vierhalbetact: , aus der Verschmelzung von zwei Dreihalbentacte der Sechshalbetact: , aus der Verschmelzung von zwei Zweiviertelactaten der Vierviertelakt: $^4/_4$ oder C  u. s. w. Die Verschmelzung wird dadurch herbeigeführt, dass der Accent des angebundenen zweiten (und dritten) Tacts abgeschwächt wird, so dass in solch zusammengesetzten Tactarten Haupt- und Nebenaccente unterschieden werden. Der Construction nach sind demnach diese Tactarten einander gleich:



In Bezug auf ihre Wirkung im Grossen und Ganzen aber gilt, was schon oben angegeben ist, dass die in Noten von höherm Werth dargestellten Tactarten: $^4/_2$ und $^4/_4$ gewichtiger, ruhiger und gemessener wirken als die in kleinern dargestellten, der $^4/_8$- und der höchst selten nothwendig erscheinende $^4/_{16}$-Tact.

Aus der Verschmelzung von zwei einfach dreitheiligen Tactarten: $^3/_2$-, $^3/_4$- und $^3/_8$-Tacten und so weiter entstehen der:

$^{6}/_{2}$-Tact: $^{6}/_{2}$  der $^{6}/_{4}$-Tact: $^{6}/_{4}$ 

der $^{6}/_{8}$-Tact: $^{6}/_{8}$ 

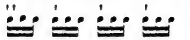
die als zweitheilige Tactarten erscheinen. Drei solcher Tacte zusammengezogen, ergeben den

$^{9}/_{2}$-Tact: $^{9}/_{2}$  $^{9}/_{4}$-Tact: $^{9}/_{4}$ 

$^{9}/_{8}$-Tact: $^{9}/_{8}$  u s. w.

In ähnlicher Weise entstehen dann:

der $^{12}/_{8}$-Tact: $^{12}/_{8}$ 

der $^{12}/_{16}$-Tact: $^{12}/_{16}$ 

der $^{24}/_{16}$-Tact: $^{24}/_{16}$  u. s. w.

In diesen zusammengesetzten Tactarten erscheint der verschiedene Character der einfachen gemischt zu neuen Characteren: der Sechsvierteltact, aus zwei Dreivierteltacten bestehend, behält die grosse Lebendigkeit desselben, aber indem er zwei Tacte zu einer Einheit verbindet, gewinnt er zugleich das grössere Gewicht des zweitheiligen Tacts. Die zusammengesetzten Tactarten bieten in der anwachsenden Fülle der Accente innerhalb einer Tacteinheit reichere Mittel als jene und der breitere Rahmen des Tacts und dementsprechend der Periode, giebt grössern Raum für eine feinere Detailzeichnung. Deshalb werden diese Tactarten mehr für tief innerlich erregte als entschieden nach aussen drängende Darstellungsobjekte gewählt. Für den ersten Satz einer Sinfonie wird beispielsweise, ebenso wie für die verwandte Form der Ouverture meist der Vierviertel- oder Dreivierteltact gewählt; für die leichter gehaltene Ouverture zur Komischen Oper der $^{2}/_{4}$-Tact. Für das Scherzo wählt man meist den $^{3}/_{4}$-, $^{6}/_{4}$- oder $^{6}/_{8}$-Tact, seltener den $^{3}/_{8}$-Tact oder auch den $^{2}/_{4}$-Tact. Die weiter zusammengesetzten Tactarten dagegen, der $^{9}/_{8}$- und $^{12}/_{8}$-Tact, erweisen sich für das Andante und Adagio sehr geeignet. Dass diese Tactarten ferner für das spielselige Pastorale, das träumerische Nocturno gern gewählt werden, ist gleichfalls ein Beweis für die Richtigkeit unserer Charakteristik. Für das Finale der Sinfonie erscheinen dann neben dem Vierviertelțact der Sechsachteltact oder auch der Zweivierteltact die entsprechendsten Tactarten.

Wie durch Verlegung des Accents innerhalb der einen Tactart eine neue construirt werden kann, ist im Artikel Synkope nachgewiesen worden. Dort wurde auch angedeutet, welche ästhetische Rücksichten eine solche Neuconstruktion unter Umständen nothwendig erscheinen lassen. Hier sei noch erwähnt, dass auch für komische Wirkungen solche rhythmische Verrückungen, die Verschiebung des Accents auf ursprünglich accentlose Glieder des Tacts sehr entsprechend sind. Alle diese ausnahmsweisen Gestaltungen sind nur geeignet, den ursprünglichen Organismus in seiner natürlichen Wirkung zu stützen. Als Experiment erscheinen dagegen die ganz ausserhalb des ursprünglichen rhythmischen Systems liegenden $^{5}/_{4}$- und $^{7}/_{4}$-Tact, die kaum als selbständige Tactarten zu betrachten sind. Sie entbehren der Gliederung, welche die umfangreichern Tacte nothwendig haben müssen und man kann sie im Grunde nur auf den $^{1}/_{4}$-Tact, wenn ein solcher festzustellen wäre, zurückführen. Dass sie im Volksliede und in der Volksmusik nichtsdestoweniger in Anwendung kamen und bei wenig cultivirten Völkern auch noch kommen, spricht nicht dagegen. Das noch ungebändigte, entfesselte Empfinden ebenso wie die noch wenig geschulte Phan-

tasie können recht wohl auf solche Gebilde geführt werden, die noch ein Suchen nach der schönen Form in rhythmischem Ebenmaass verrathen. Im deutschen Volksliede der frühern Jahrhunderte wird die Verszeile hin und wieder wie ein einziger Tact behandelt und die fünffüssige konnte auf den $^5/_4$-Tact führen wie im Liede »Prinz Eugen, der edle Ritter«. In diesem Sinne oder in ähnlichem kann auch der Künstler ausnahmsweise auf solche Tactgebilde geführt werden; aber es wird ihm selten gelingen, das Unbehagen, das solche Neuconstruktion meist im Hörer verursacht, ganz zu beseitigen. Es gehören in der Regel ausgesuchte harmonische und melodische Künsteleien dazu, um nicht den $^5/_4$-Tact als einen fortgesetzten Wechsel eines $^3/_4$-Tact mit dem $^2/_4$-Tact, oder den $^7/_4$-Tact als einen eben solchen Wechsel des $^4/_4$- und $^3/_4$-Tact oder aber den $^5/_4$- wie den $^7/_4$-Tact als $^1/_4$-Tacte erscheinen zu lassen. Es erfordert meist eine grosse Gewalt der andern Mächte, der Harmonie und der Melodie, um diese unsymmetrische Gliederung des Rhythmus und die fortgesetzte Verwendung derselben einigermassen erträglich zu machen. Weil diese Tactarten an sich ungegliedert erscheinen, erschweren sie natürlich auch den weitern rhythmischen Bau. Rubinstein, Raff, Hiller und Liszt namentlich haben in neuerer Zeit mit diesen Tactarten experimentirt, ohne indess ihre Nothwendigkeit zu erweisen.

Ein beliebtes Mittel, rhythmische Mannichfaltigkeit zu gewinnen, war schon zur Zeit der Mensuralmusik der plötzlich eintretende Wechsel der Tactart innerhalb eines Tonstücks. In den Werken der Niederländer schon durchbricht die dreitheilige Bewegung nicht selten die ursprüngliche zweitheilige, um dieser dann wieder gegen den Schluss des Tonsatzes Platz zu machen. Wie bei Lully im Recitativ und nicht selten auch in den Arien der Prosodie zu Liebe häufig Tactwechsel eintritt, ist in den betreffenden Artikeln gezeigt worden. Einem ähnlichen Verfahren begegnen wir ferner sowohl im ältern deutschen Volksliede wie im Kunstliede, namentlich von Heinrich Albert (s. d.) und dies Verfahren ist auch bis in die neueste Zeit besonders von Liedercomponisten geübt worden, mit mehr oder weniger Freiheit. Wenn auch gewiss die natürliche rhythmische Construktion der Tactarten alle Mittel für feinere Charakteristik gewährt und den schaffenden Genius durchaus nicht beschränkt, so sind doch auch wohl Fälle denkbar, dass diesem sich von selbst die derartige veränderte Darstellung darbietet, wodurch sie dann gerechtfertigt erscheint und die rechte Wirkung macht. Nur der nackten Declamation halber, wie wohl in den meisten Fällen geschieht, den natürlich rhythmischen Bau aufzugeben, dürfte wenig gerechtfertigt erscheinen.

Tactaccent heisst der Hauptaccent, zum Unterschiede von den Nebenaccenten.

Tactarsis heisst das accentlose Glied des Tactes.

Tactart, s. Tact und Tempo.

Tact heisst der Raum von einem Tactstrich zum andern auf dem Notensystem.

Tactglieder, *Élémens métriques*, heissen die accentlosen Theile eines Tacts zum Unterschiede von den Tacttheilen.

Tacthalten heisst streng nach dem ursprünglich angenommenen Tempo unter Beobachtung der Accente und des Rhythmus singen oder spielen, so dass nicht nur jeder Note und Pause der, ihr zukommende Werth ertheilt, sondern auch jeder Ton zugleich nach seiner logischen Bedeutung gewürdigt wird.

Tactinversion, s. Tactumkehrung.

Tactiren oder Tactschlagen *(Battre la mesure)* heisst die Thätigkeit des Dirigenten, durch welche er den, ein Musikstück ausführenden Sängern und Instrumentalisten den Tact angiebt, in welchem das Stück ausgeführt werden soll und sie in demselben zu erhalten bestrebt ist. Mittelst der Hand oder eines Stabes — Tactstab oder Dirigentenstab — markirt er das Eintreten eines jeden Tacts, und der Tactart entsprechend wird der Tact weiterhin durch zwei, drei oder vier Schläge angegeben. Alles Weitere bringt der Artikel: Direction (s. d.).
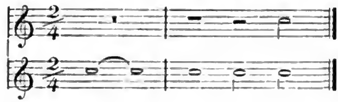
Tactirstab, Tactirstock (franz.: *Bâton*), nennt man das Stäbchen, dessen sich der Dirigent bedient, um den Tact anzugeben.

Tactmesser, s. Metronom.

Tactnote, Ganze Note, Ganzer Schlag, heisst die Ganze Note *(Semibrevis)*, weil sie gegenwärtig die Einheit ist, auf die alle andern Notenwerthe bezogen werden.

Tactordnung, s. Rhythmopöie und Rhythmus.

Tactpause, ▬, eigentlich die Pause vom Werth der Ganzen Note (Viervierteluote). Sie wird indess auch zum Werthe jeder andern Tactart für den $^3/_4$-, $^3/_8$-, $^6/_8$-Tact u. s. w. gebraucht. Nur in den grössern Tactarten, dem $^4/_2$- oder $^2/_1$-Tact setzt man die Doppelpause als Ganze Tactpause und verwendet die ursprüngliche Ganze Taktpause nach ihrem Werth von nur vier Vierteln:



gleich:

Tactschlagen, s. Tactiren.

Tactstriche, franz.: *Barres*, engl.: *Bars*, sind die, die Tacte abgrenzenden senkrecht das Liniensystem durchschneidenden Striche. Sie kamen, wie in dem Artikel Tabulatur gezeigt ist, erst durchgreifend bei dieser in Anwendung. Hier erst wurden die Tacte abgegrenzt, und zwar Anfangs dadurch, dass man sie durch grössere Zwischenräume schied. Es war dies namentlich der Fall bei den Lautentabulaturen, bei welchen man sich des Liniensystems zugleich bediente. Bei der deutschen Orgeltabulatur ohne dies Liniensystem fand früh der Tactstrich Anwendung. Für die Aufzeichnung der Singstimmen nach der ältern Mensuraltheorie war die Einführung der Tactstriche eine Unmöglichkeit. In den Partituren fand er bereits während der Blüthezeit der ältern Mensuralmusik Anwendung. Seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts, als die selbständige Ausbildung der Instrumentalmusik die alte Mensuralnote auch aus dem Gesange verdrängte und unser modernes Notensystem allmälig sich herausbildete, wurde die Abtheilung durch Tactstriche in der gesammten Musikpraxis zur Nothwendigkeit.

Tacttheil, Tacttheile (franz.: *Temps*), sind die einzelnen Tactglieder, im $^2/_1$-Tact die Ganzen, im $^2/_2$ die Halben, im $^2/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$ die Viertelnote u. s. w. Schwere Tacttheile *(Temps forts)*, auch gute, nennt man die accentuirten, leichte, auch schlechte *(Temps faibles)*, heissen dagegen die accentlosen. (S. Tact.)

Tactumkehrung oder Tactinversion nannte man eine Künstelei älterer Componisten, die darin bestand, dass die beiden Zahlen der ursprünglichen Tactart umgekehrt wurden, dass man den $^3/_4$-Tact als $^4/_3$-Tact fasste, d. h. also vier Drittel des vorigen Tacts = $^4/_4$ in einen Tact zusammenfasste; das ursprünglich im $^3/_4$-Tact stehende Stück im $^4/_4$-Tact ausführte.

Tactus = Schlag in der alten Mensuralmusik (s. d.).

Tactzeichen nennt man die Zeichen ₵ C und Bruchzahlen $^2/_1$, $^2/_2$, $^2/_4$, $^3/_4$, $^3/_8$ u. s. w., welche an den Anfang jedes Tonstücks gesetzt werden, um die besondere Tactart anzugeben, in welcher das Tonstück ausgeführt werden soll. (S. Mensuralmusik, Notenschrift und Tact.)

Tactzeit, s. v. a. Tacttheil.

Tadolini, Giovanni, Componist, zu Bologna 1793 geboren, erhielt, für die Musik veranlagt, schon früh Unterricht in dieser Kunst. Zu seinen Lehrern gehörten Mattei für die Composition und der Tenor Babini für den Gesang. Mit 16 Jahren war er weit genug vorgeschritten, um in Paris am Théâtre Italien die Stelle des Accompagneurs und des Chordirigenten einzunehmen. Es war dies in den Jahren 1811, 12 und 13, zur Zeit, als Spontini Direktor

dieser Oper war. 1814, nach der Einnahme von Paris durch die Alliirten, kehrte T. nach Italien zurück und brachte dort in Venedig seine erste Oper: »*La Fata Alcina*« mit vielem Erfolge zur Aufführung. Dasselbe Glück machten die nachfolgenden Opern: »*La Principessa di Navarra*« zu Bologna, »*Il Credulo deluso*« in Rom, ebenda »*Il Tamerlano*«, »*Moctar*« in Mailand, »*Il Mitridate*« in Venedig und »*Almanzor*« in Triest. Nachdem er schon einige Zeit an der Kathedrale zu Bologna Kapellmeister gewesen war, folgte er 1830 nebst seiner jungen Frau (s. d.), einer talentvollen Sängerin, einem Rufe nach Paris an die italienische Oper, wo seine Frau als Sängerin, T. in seiner früheren Stellung thätig war. Nach neun Jahren kehrte er in seine Vaterstadt zurück. Ausser den genannten Opern sind von ihm viele Cantaten, Romanzen und Canzonette aufgeführt worden, unter Anderem »*L'Eco di Scozia*« mit Hornbegleitung in Concerten wiederholt von Rubini. Auch ein von ihm componirtes Trio für Clavier, Hoboe und Fagott (Florenz, Cipriani) und ein »*Rondo pour piano et flûte*« ebenda sind vorhanden. Tadolini starb Ende 1872.

Tadolini, Eugenia, Gattin des Vorigen, geborene Savorini, wurde 1809 zu Forli in der Romagna geboren. Ihre Gesanglehrer waren Fani, Grilli und ihr Gatte. Sie debütirte 1829 in Parma und wurde darauf in Paris engagirt. 1834 trennte sie sich von ihrem Gatten und kehrte nach Italien zurück. Diese Sängerin erstrebte fortdauernd eine Vervollkommnung ihres Gesanges und erreichte diese in einem Maasse, dass sie Anfang der vierziger Jahre für eine der ersten Sängerinnen Italiens galt. Besonders enthusiasmirte sie das Publikum in Neapel in den für sie geschriebenen Opern von Donizetti und Mercadante. Sie sang wiederholt in Mailand, Padua, Triest, Wien, Turin, Sinigaglia, Florenz, Mailand, Brescia, Lucca, Sienna, Rom. Am häufigsten besuchte sie Wien und beschloss auch dort 1847 ihre Theaterlaufbahn.

Taebl, s. Tabl.

Täglichsbeck, Thomas, ist zu Ansbach in Baiern am 31. Decbr. 1799 geboren. Sein Vater unterrichtete ihn vom vierten Jahre an in der Musik, worauf er 1816 in München bei Rovelli vorwiegend als Violinist seine Ausbildung fortsetzte, sich aber auch gleichzeitig unter Gratz's Leitung auf dem Gebiete der Composition heimisch machte. 1817 schrieb er eine Messe, die in München aufgeführt wurde, und bald darauf trat er als Violinist ins Theaterorchester. Lindpaintner, der damalige Kapellmeister des Theaters, ernannte, als er eine längere Urlaubsreise antreten wollte, T. zu seinem Stellvertreter, und da er überhaupt in seine Stellung nicht wieder zurückkehrte, wurde T. dieselbe definitiv übertragen. 1822 trat er als Violinist, als welcher er sich bereits sehr vortheilhaft bekannt gemacht hatte, ins Orchester zurück. Zu dieser Zeit ungefähr wurde von ihm eine kleine Oper, »Weber's Bild«, am Münchener Theater mit einigem Erfolge aufgeführt. T. verliess darauf München und liess sich in der Schweiz, in Stuttgart, Frankfurt, Mannheim und Carlsruhe, Wien, Berlin, Leipzig, später auch in Holland und Dänemark als Violinist hören und veröffentlichte mehrere Compositionen für sein Instrument. 1833 trat er auch mit einer Sinfonie hervor, die zuerst in Paris während der Anwesenheit des Componisten in einem Concert des Conservatoriums aufgeführt und beifällig aufgenommen wurde. 1837 folgte ihr eine zweite. 1827 schon war T. Kapellmeister des Prinzen von Hohenzollern-Hechingen geworden und bekleidete diese Stelle bis 1848, zu welcher Zeit die Kapelle, durch die revolutionären Zustände veranlasst, aufgelöst wurde. T. ging nach Strassburg und übernahm die Direktion der Theaterkapelle; da der Prinz von Hohenzollern ihm aber seinen Gehalt fortzahlte, so kehrte er auf dessen Aufforderung aus der damals französischen Stadt noch einmal an seinen alten Platz zurück. 1852 begab er sich nach Löwenberg in Schlesien, lebte dann in Dresden und starb am 5. Oktober 1867 in Baden-Baden. Ausser den beiden Sinfonien *(Première)* op. 10 (Paris, Richault), der Messe op. 25 (München, Falter), sind anzuführen: »Variationen *(Gazza Ladra)* für Violine und Orchester«, op. 1

(Offenbach, André). »Variationen *(Leocadie)* für Violine, Piano«, op. 2 (Augsburg, Gombart). »Polonaise für Violine und Orchester«, op. 3 (Offenbach, André). »Variationen über ein Originalthema für Violine und Quartett oder Piano«, op. 4 (München, Aibl). »*Concerto militaire* für Violine und Orchester oder Clavier«, op. 8 (Leipzig, Hoffmeister). »*Trois duos pour deux violons*«, op. 11 (Paris, Richault). »Fantasie«, op. 13 (Stuttgart). »*Concertino pour violon et orchestre*«, op. 14 (Leipzig, Hoffmeister), und andere Violincompositionen. »Lieder für eine Stimme und Clavierbegleitung«, »Lieder für Männerstimmen«. »Gemischte Quartette mit Begleitung von Blasinstrumenten«, op. 29 (München, Falter). »*Rondo pour cor chromatique et piano*«, op. 21 (ibid.).

Tafalla, P. Pedro, spanischer Musiker, geboren in Tafalla am Ende des 16. Jahrhunderts, legte im Kloster Escurial 1623 seine Gelübde ab. In diesem Kloster, wo er in Ehren lebte, starb er in hohem Alter. Zahlreiche Compositionen von ihm sind im Manuscript dort aufbewahrt. Eslava in »*Lira sacro hispana*« hat mehrere achtstimmige Responsorien von T. aufgenommen.

Tafelblasen, s. Feldstück.

Tafelwerk heissen die, in einem Orgelprospect mannichfach hervortretenden Flächen.

Taffet wird zur Anfertigung von Ventilen, die in dem Kanal angebracht und vermöge einer Vorrichtung geschlossen oder geöffnet werden können, verwandt. (S. Windschwellen.)

Taffin, M. J. D., Geistlicher im Norddepartement Frankreichs am Anfang des 19. Jahrhunderts, studirte auf dem Seminar zu Cambrai und war bis 1839 Vicar in Lille, dann in Landrecies. Er verfasste: »*Méthode complète et raisonnée de chant ecclésiastique, offerte aux jeunes séminaristes*« (Lille, Lefort, 1835, ein vol. in 8°, 168 S.). »*Vademecum du bon chantre, ou recueil de plus de cent pièces de chant ecclésiastique, telles que messes, faux-bourdons très nombreux et très-variés, quatuors, trios, duos, motets à voix seule, Litanies avec choeur, Stabat, etc.*« (Lille, Lefort, ein Band in 8°, 326 Seiten).

Tag, Christian Gotthilf, Cantor und Musikdirektor zu Hohenstein in Sachsen, wurde 1735 in Bayerfeld in Sachsen, wo sein Vater Schullehrer war, geboren. Der Vater unterrichtete ihn, bis er, 13 Jahr alt, als Schreiber bei einem Richter in die Lehre gehen sollte. Diesem Beruf entzog sich der lebhafte Knabe und begab sich heimlich nach Dresden, wo er nach abgelegter Prüfung vor dem Rector Schötgen und dem Cantor Homilius in die Kreuzschule aufgenommen wurde. Während der sechs Jahre, welche er diese besuchte, hatte er auch Gelegenheit, seinen Geschmack in der Musik durch die in Dresden gepflegte Kirchen- und Opernmusik zu bilden. Durch energische Uebungen hatte er es im Clavier- und Harfenspiel schon zu einer gewissen Fertigkeit gebracht, ebenso durch das Studiren der theoretischen Werke von Marpurg und Kirnberger Sicherheit auf diesem Gebiete sich verschafft. In der Absicht, in Leipzig die Universität zu besuchen, machte er sich zeitgemäss zu Fuss auf den Weg dahin. In Hohenstein, einem kleinen Städtchen in Sachsen, wo er Station machte, ereignete es sich jedoch, dass ihm die eben vacante Stelle eines Cantors und Schullehrers angeboten wurde und er ging auf das Anerbieten ein. Er verheiratete sich hier und verwaltete sein Amt 53 Jahre. In Niederzwönitz, im Hause seiner verheirateten Tochter, starb er am 19. Juli 1811. Er hinterliess, obwohl er täglich zwölf Unterrichtsstunden ertheilte, eine grosse Anzahl von Compositionen. Gedruckt sind folgende: »Sechs Choralvorspiele nebst einem Trio und Alla breve« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1783). »Lieder beim Clavier zu singen« (1783, erste Sammlung ebend.). »Lieder beim Clavier zu singen, nebst einer dramatischen Scene« (1785, zweite Sammlung, in 4°). »Siebzig Veränderungen über ein Andantino fürs Clavier und theils für den Gesang eingerückt« (1785 ebend.). »Der Glaube in einer neuen Melodie für die Orgel« (1793). »Lieder der Beruhigung von Mattheson und Bürde« (1793). »Zwölf kurze und leichte Preludien, Orgelvorspiele nebst einer Orgelsinfonie für ein

Manual«, erste Fortsetzung (Leipzig, 1795, Breitkopf & Härtel). »XXIV Lieder nebst einer vierstimmigen Hymne, zum Lobe Gottes beim Clavier zu singen« (dritte Sammlung, 1798 ebend.). »Urians Reise um die Welt und Urians Nachricht von der Aufklärung componirt« (Leipzig, 1797). »Naumann, ein Todtenopfer, für den Gesang am Clavier ganz durchcomponirt« (Berlin, 1803). »Melodie zum Vater unser und zu den Einsetzungsworten mit Orgel« (Penig, 1803, ebend.). »Wörlitz, eine Ode für Clavier ganz durchcomponirt« (Berlin, 1803). Die Zahl der ungedruckten Compositionen ist bei weitem grösser. Es sind: ein vollständiger Jahrgang auf alle Sonn- und Festtage in 72 theils Fest-, theils Gelegenheitscantaten; 11 Messen und Hymnen; 22 Leichenmotetten; 6 Leichendialoge; 5 Weihnachtsmotetten; 20 Weihnachtsarien; 10 Ostermotetten; 6 Passionsmotetten; 6 Passionsarien; 3 Lob- und Dankmotetten, 1 zum Lobe der Tonkunst für vier Singstimmen und neun Instrumente; 68 dreistimmige Gregoriusarien; 20 Hochzeitslieder mit Clarinetten, Hörnern, Hoboen und Fagotten; 22 Choralvorspiele für Orgel, drei Orgel-Rondos, 7 freie Präludien; »Die Haushaltung von Lessing«, ein Singstück fürs Concert; eine Sinfonie, eine Partie, ein Quartetto, vier Clavierdiverdissements u. s. w. In den »Wöchentlichen Nachrichten« von Hiller sind einige Compositionen von Tag abgedruckt.

Tagelied, Tageweise (mittelhochdeutsch: *tageliet*, *tagewîse*), nannten die Minnesinger ein Lied, das den Anbruch des Tages verkündete oder besang. Da dieser nur zu häufig den Liebenden, die verstohlen zusammengekommen sind, die Pein des Scheidens bringt, so giebt das Tagelied meist dieser Stimmung Ausdruck: es schildert, wie zwei Liebende mit Leid am Morgen von einander scheiden. Das erste bekannte Tagelied ist von Dietmar von Aiste, bei ihm ist noch ein Vögelein der Wächter und Wecker:

„man wekt uns leider schiere.
ein vogellîn sô wol getân
daz ist der linden an daz zwî gegân.

Heinrich von Morungen schildert das Leiden des Scheidens im Zwiegespräch des Liebenden mit der Geliebten und Wolfram von Eschenbach führt in seinen Tageliedern dann noch den Wächter mit ein, der den Morgen verkündet und die Liebenden zum Aufbruch mahnt; ihm folgten darin Walther von der Vogelweide, Ulrich von Lichtenstein u. A. und auch im Volksliede gewann diese reizvolle Anschauung Eingang. Die Tagelieder wurden hier zu Wächterliedern, deren helle Morgenweise sich zu bedeutsamer Wirkung mit dem künstlichern Strophenbau des Tagelieds verband. Daher gewann diese auch entscheidenden Einfluss auf die Weiterentwickelung des Gesanges zur Zeit der Reformation und mehrere solcher Tage- und Wächterlieder gingen in den protestantischen Gemeindegesang über. Die Limburger Chronik erwähnt aus dem Jahre 1356 ein Tagelied von der heiligen Passion: »O starker Gott, all unsre noth befehln wir, Herr, in dein gebot«, das ein Ritter machte. Eins der am meisten umgedichteten Tagelieder ist: »Ich stund an einem Morgen«. Andere, wie: »Der Morgenstern hat sich aufgeschwungen« oder: »Wach auf meins Herzens schöne«, sind ebenfalls in mehrfachen Umdichtungen bekannt. Die Minnesinger selber sangen auch geistliche Tagelieder, wie Reinmar von Zweter: »Wache, krist, ez wil nu tagen«, und Graf Peter von Arberg:

„Ich wächter, ich solt wecken
den sünder, der da riuzet sehr."

Es ist dies indess jedenfalls eine Bearbeitung eines ältern Volksliedes. Auch die Tageweise von den heiligen drei Königen:

„Eya herre Got, was mag das gesein?
zw Jherusalem ein wächter sangk."

ist in mehrfachen Bearbeitungen vorhanden. Im 16. Jahrhundert ist Heinrich von Laufenberg als Dichter von Tageweisen zu nennen: »Stand vf, du sünder,

lass die clag«, »Es taget minnecliche«, »Stand vf und sih jhesum vil rein« gehören ihm an.

Anderer Art wie die oben erwähnten Tagelieder sind die, welche Uhland in seinen »Deutschen Volksliedern« mittheilt. Das erste (B. I. 1. pag. 161):

„Ich sah den lichten morgen
darzu sein werthen schein,
ich weck sie mit gesange
die allerliebste mein."

hat einen noch viel ernstern Inhalt. Der minnende Ritter erscheint am Morgen vor dem Schlafgemach der Geliebten um sie zu wecken, und diese bestellt ihn zum Abend wieder her; als er dann erscheint und als sie ihn auffordert, zu kommen und in ihrem Arm zu ruhen, da muss er erwidern:

„Nain ich zart schöne frawe
ich mag nit haben ru,
ich bin so sehr verhawen,
rat schöne fraw, wie ich nu tů."

und dann wird weiter erzählt, wie sie erscheint, ihm die Wunden verbindet und als er stirbt, sich selber das Messer ins Herz sticht. Aehnlichen Tageliedern, die nicht jene Klagen der Liebenden beim Scheiden am frühen Morgen zum Inhalt haben, begegnen wir noch vielfach in den Sammlungen und Flugblättern des 16. Jahrhunderts.

Taglia, Carl, Dr. phil. und Professor an der Universität Pisa um die Mitte des 18. Jahrhunderts, verfasste ein Buch: »*Lettere scientifiche sopra vari dilettevoli argomenti di Fisica*« (Florenz, 1747, in 4°), in welchem er im ersten Briefe auf 36 Seiten Betrachtungen anstellt, wie auf einer Geige eine so grosse Menge von schönen Tönen hervorgebracht werden können. Im dritten Briefe desselben Buches ist S. 95—124 von dem melodiösen Gesange des Finken die Rede und der Erzeugung der Töne in der Luftröhre.

Taglia, Pietro, Mailändischer Componist, lebte um die Mitte des 16. Jahrhunderts und veröffentlichte: »*Madrigali a quattro voci*«, Lib. I (Mailand, 1555).

Taglietti, Giulio, Instrumentalcomponist des 17. Jahrhunderts, war Lehrer am Collegio Nobili di S. Antonio zu Brescia gegen das Jahr 1700. In dieser Stadt war er auch geboren und schrieb nachstehende Compositionen: »*Sonata da camera a tre, due violini e violoncello*«, op. 1 (Bologna, 1697, in Folio). »*Sei concerti a quattro e sinfonie a tre* 2 *violini, violone e cymbalo*«, op. 2 (Venedig, 1696, in 4°; hiervon eine Ausgabe in Amsterdam). »*Arie da suonare col violoncello e spinetto o violino ad uso di arie centabili le quale finite, si torna da capo*«, op. 3. »*Concerti o cappricci a quattro, due violini e viola e basso continuo*«, op. 4 (Venedig, 1699, in 4°). »*Sonate da camera a* 3, 2 *violini e basso continuo*«, op. 5. »*Pensieri musicali ad uso d'arie cantabili a violino e violone in partitura col basso continuo*«, op. 6 (Venedig, Bartoli, 1709). »*Concerti a* 4 *violini, viola col violoncello, violone e basso continuo*«, op. 7. »*Sonate a violino e basso*«, op. 8. »*Sonate da camera a* 2 *violini, violoncello, violone e clavicembalo*«, op. 9. »*Arie ad uso delle cantabili da suonare col violino, violoncello e violone e clavicembalo*«, op. 10. »*Concerti a* 4 *con suoi rinforzi*, op. 11. »*Pensieri da camera a* 2 *violini e basso*«, op. 12.

Taglietti, Luigi, Instrumentalcomponist, der ebenfalls gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Brescia lebte und wahrscheinlich Bruder oder Verwandter des Vorigen war, hinterliess folgende Werke: »*Sonata per violino e violoncello, con basso continuo*«, op. 4 (Venedig). »*Concertini e preludi con diversi pensieri e divertimenti a cinque*«, op. 5 (ibid.). »*Concerti a* 4 *e sinfonie a* 3«, op. 6 (ibid.; andere Ausgabe: Amsterdam, bei Roger). »*Sonate a violino e basso*«, op. 7 (ibid.). »*Sonate da camera a tre, due violini, violoncello, violone o clavecino*«, op. 9 (ibid.). »*Arie ad uso delle cantabili da sonare col violino, violoncello e violone o clavecino*«, op. 10 (ibid.). »*Pensieri da camera a tre, due violini e basso*«, op. 12 (ibid.).

Taillard, Constant l'ainé, Flötist in Paris, liess sich in den Concerts spirituels hören. Er starb gegen 1788 und hatte 13 Sammlungen von Stücken für eine oder zwei Flöten, französische, italienische Stücke, kleine Arien und Variationen herausgegeben. Die letzte dieser Sammlungen erschien 1782 und in demselben Jahre in Paris beim Autor: »*Méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière et a lire la musique etc., suivie d'Ariettes pour s'exercer à accompagner la voix*« (Paris, 1782).

Taillasson, Gaillard, genannt Mathalin oder Mathelin, ein namhafter Violinist in Frankreich, wurde zu Toulouse 1580 geboren. Claude Guillaume Nyon, welcher zu Anfang des 17. Jahrhunderts als »*roi des violons de france*« fungirte, übertrug auf T. für Toulous seine ihm zustehende Herrschaft über die Musiker. Von zwei Notaren von Paris wurde hierüber ein gerichtlicher Akt aufgenommen, datirt vom 21. August 1608. Ein Passus darin lautet (s. Fétis »Biogr. univ.« Vol. 8, p. 177): »*Lui donnant le droit de recevoir tous maîtres, joueurs d'instruments, tant audit Toulouse que dans les villes du ressort de cette cité; comme aussi de faire toutes corrections ou punitions qu'il appartiendra contre toute personne qui entreprendra sur ledit art sans son congé et licence.*« Musiker und Spielleute lehnten jedoch ab, sich einer derartigen Botmässigkeit zu unterwerfen, worauf die Sache vors Parlament kam, 1609 aber dem Mathelin sein Recht ausdrücklich zugesprochen wurde, worauf er seine Autorität ohne Hindernisse entfaltete, bis er nach dem Tode des Nyon an dessen Stelle ebenfalls als »*roi des violons de france*« durch ein von Ludwig XIII. unterzeichnetes Patent bestätigt wurde.

Taille (franz.), der Tenor; *Haut taille*, der hohe Tenor; *Basse taille*, der Bariton. Dementsprechend heisst auch die Bratsche *Taille*.

Taillerus, Simon, Mönch des Dominikaner-Ordens, in Schottland geboren, schrieb ungefähr 1240 mehrere musikwissenschaftliche Bücher. Er wird Tailler (Britische Bibliothek), auch Tailer (»*Scriptores ordines praedicatorum*«, T. 1, Fol. 111) genannt. Die ihm zugeschriebenen Bücher, auch von Fabricius (lateinische Bibliothek des Mittelalters), sind: »*De cantu ecclesiastico reformando*«, »*De tenore musicali*«, »*Tetrachordum*«, »*Pentachordum*«.

Taki-Goto, ein modernes und sehr beliebtes Saiteninstrument in Japan, bestehend aus einem länglichen, flachen Resonanzkasten mit 13 Saiten bespannt, die aus Seide zierlich gedreht und durch Wachs gezogen sind. Schräg über die Resonanztafel laufen 13 bewegliche Stege, durch welche die Töne regulirt werden. Diese Stege sind von Holz und ungefähr $2^1/_2$ Zoll hoch. Der Boden ist mit gestickter Arbeit geziert und mit Inschriften, Blumen und Blätterwerk bemalt; im Centrum ist ein offener Fächer (wie die Rose bei abendl. Cithern) ausgehauen. Vergoldet und mit gemaltem Laubwerk verziert ist das Instrument und hat Quasten an jedem Ende hängen. Gespielt werden die Saiten mit einem am Finger befestigten Plectrum. Die Japanesen haben mehrere Instrumente vom Geschlecht der Hackbrete, dort Goto (nach andern Angaben Koto) genannt. Sie sind eine Nachbildung des chinesischen Kin (s. Lexikon II, 399). Nach Meijlan (»*Japan voogesteld in Schetsen*«, Amsterdam, 1830) ist das Goto in folgende chromatische Tonreihe gestimmt:



Jedenfalls sind aber bei verschiedener Stimmung der Musikstücke auch verschiedene solcher chromatischen Tonreihen mit anderem Anfangstone anzunehmen. Eine Abbildung des Taki-Goto steht in C. Engel's »Katalog der Musikinstrumente« im Kensington-Museum zu London (1871, S. 21). Sie ist gefertigt nach dem dortigen Exemplar, das 1867 auf der Pariser Weltausstellung gekauft wurde. B.

Takkay, ein citherartiges Instrument in Eidexenform bei den Siamesen. Es besteht aus einem hohlen Körper, der auf der Rückseite drei Schalllöcher

hat und auf der Vorderfläche mit einer kupfernen und zwei aus Seide gedrehten Saiten bezogen ist, die durch Wirbel gestimmmt und guitarrenartig gespielt werden. Aehnlich ist die Patola der Birmanen.

Takoa, soviel als Schofar oder Schophar (s. d. A. und hebr. Musik). Es war ein aus Erz oder Silber gefertigtes Blasinstrument zu Kriegszwecken, Kriegshorn, wie aus Ezechiel, Cap. 7, v. 14 erhellt. Printz (»Geschichte der Sing- und Klingkunst«, § 24) hat eine Abbildung davon zu geben versucht. Monumente fehlen.

Tal, eine Flötenart der Inder von stark einschneidendem Ton, welche besonders bei den Tänzen der Bajaderen ihre Verwendung findet.

Talan, ein Schlaginstrument der Inder, eine Art Cymbel, ähnlich wie die griechischen und römischen Krotalen. Es besteht aus zwei Deckeln, durch deren Schläge man den Rhythmus bei Tänzen und Märschen markirte.

Talabardon, Pascal, Professor der Musik, gab heraus: »*Traité-théorico-pratique de l'articulation musicale, avec des observations sur les sons de la langue française et sur la théorie des intervalles*« (Paris, Schonenberger, 1841, in 4°). »*Cours de musique vocale. Introduction à toutes les méthodes de chant, deuxième édition*« (ibid. 1843, 1 vol. in 12°, avec trente quatre pages de musique).

Talanderius, s. Talhanderius.

Talea (vom latein. *talis*) bezeichnete bei den alten Theoretikern die vollständige Einheit der kleinern Glieder eines bestimmten Theils eines Tonstücks in Bezug auf Namen, Stellung und Geltung der Noten und Pausen. (»*TALEA est idemtitas particularum in una et eadem parte cantus existentium quoad nomen locum et ualorem notarum et pausarum suarum*«. Tinctoris: »*Terminorum musicae Diffinitorium*«.)

Talent ist ein Grad, und zwar nach dem Genie der höchste geistiger Befähigung. Dem Wortsinn nach ist es »die reich zugewogene Gabe, das Pfund, mit dem man wuchern soll«. Im engern Sinne unterscheidet man noch als besondere untere Stufen: Wohlbegabtheit und Geschick. Beide beziehen sich indess mehr auf technische Fertigkeiten. Unter Wohlbegabtheit versteht man zunächst die Anlagen, auf verschiedenen Gebieten der Thätigkeit etwas zu leisten; gewinnen diese dann eine bestimmte Richtung in der entsprechenden Ausübung gewisser Fertigkeiten, so werden sie zur Geschicklichkeit. Wohlbegabtheit ist für jede Leistung in allen Fächern geistiger und mehr mechanischer Thätigkeit erforderlich, während das Geschick mehr nur für letztere als Voraussetzung gilt. Als Talent äussern sich dann Begabtheit und Geschick in der besondern Veranlagung für ganz bestimmte Gebiete der Thätigkeit des Geistes. Das Geschick, Feder und Griffel anmuthig und charakteristisch zu handhaben, verräth Talent zum Zeichnen und Malen; das Geschick, Melodien nach dem Gehör nachzusingen und zu spielen, verräth Talent zum Gesang und zur Musik überhaupt; ebenso wie die Fähigkeit, mit Bausteinen instinctiv symmetrische Figuren zusammenzustellen, auf Talent zur Baukunst schliessen lässt. Dies äussert sich zunächst auf der untersten Stufe in solchen besondern Geschicklichkeiten. Künstlerisch angelegte Naturen zeigen in der Regel früh dies allgemeine Geschick für künstlerische Thätigkeit überhaupt, sie versuchen zu zeichnen und zu malen, zu dichten und zu musiciren und erst allmälig bricht dann das Talent für eine besondere Thätigkeit hervor. Nicht selten aber auch überwiegt der eine Zug alle andern, so dass kein Zweifel über die vorherrschende Befähigung für die eine Kunst bleibt. Als unterste Voraussetzung gilt natürlich, dass die betreffenden Organe des menschlichen Körpers auch für die Ausübung der bestimmten Kunst besonders günstig gestaltet sind. Wie die bildenden Künste: Malerei, Skulptur und Architektur ein besonders günstig organisirtes Auge erfordern, neben der leicht und geschickt gestaltenden Hand, so die Musik und in gewissem Sinne ja auch die Dichtkunst, ein feines Ohr für den Klang und Tonfall des Stimmorgans und die eigenthümlichen Wirkungen des Rhythmus.

In den meisten Fällen, wenn auch nicht immer, hat Mutter Natur dem specifischen Drange des Geistes auch die entsprechenden Organe in möglichster Vollkommenheit beigegeben, und früh regt sich der Trieb im Kinde schon, sie auch zu brauchen. Aus der blossen Freude, die dies an den einzelnen Erzeugnissen der Kunst empfindet, entwickelt sich gar bald der Drang, selbst zu formen und zu bilden, zu singen und zu musiciren, zu dichten und zu fabuliren. Hier nun zeigt sich das besondere Talent und der eigenthümliche Grad desselben. Die erste Vorbedingung für die Schöpfung des Kunstwerks ist die Herrschaft über die technischen Mittel der Darstellung. Diese zu erreichen ist daher die erste, höchste und in der Regel einzige Aufgabe des Talents. Es eignet sich mit mehr oder weniger Leichtigkeit durch Fleiss und ernste Studien alle die Fertigkeiten an, welche dazu gehören, künstlerisch thätig sein zu können; durch Unterweisung und Uebung gelangt es dahin, selbst ein Kunstwerk in höchster Formvollendung zu schaffen. Es unterzieht das gesammte Darstellungsmaterial durch fortgesetzte Arbeit den ernstesten Untersuchungen in Bezug auf seine Ausdrucksfähigkeit nicht minder wie in Bezug auf die Gesetzmässigkeit seiner Verarbeitung; weil es hauptsächlich darauf gerichtet ist, das formvollendete Kunstwerk zu schaffen, so muss es sich über die Bedingungen desselben zuerst die möglichste Klarheit zu verschaffen suchen. Es schliesst sich daher bei seinen Uebungen wie bei seinem Schaffen den vorangehenden oder auch gleichzeitigen grossen Meistern an, indem es mehr nachahmend verfährt. Das Talent kommt darüber aber auch nicht hinaus; es gelangt auf diesem Wege der nur mehr aneignenden Thätigkeit wohl dazu, ein schönes, selbst mustergültiges Kunstwerk zu schaffen, aber diesem fehlt der selbständige neue Inhalt, den die höchste Potenz geistiger Befähigung, das Genie, dem Kunstwerk giebt. Nur hierin unterscheidet sich dies von jenem, im Uebrigen ist der Gang der Entwickelung desselben ziemlich genau derselbe wie der so eben beschriebene; der neue Inhalt, den das Genie dem Kunstwerk giebt, erfordert zu seiner Gestaltung ebenso unumschränkte Herrschaft über das gesammte Darstellungsmaterial, wie sie das Talent erwerben muss, und diese gewinnt das Genie ebenso nur durch Uebung und eingehende Studien wie das Talent, wenn ihm diese auch meist noch leichter werden und wenn es auch rascher damit zu Ende kommt, als jenes.

Die allgemeine Anschauung, nach welcher nur ein besonderer, ungewöhnlich an- und aufregender Inhalt als genial gilt, und nach welcher der Genius alles von selbst kann, auch die Technik seiner Kunst, ist gewiss ganz falsch und hat viel Verwirrung angerichtet. Das Verhältniss des Talents zum Genius ist kein anderes als das erörterte; das Talent eignet sich nur an; es ist die Fähigkeit, der höchsten Technik Meister zu werden und gewinnt mit dieser jenen allgemeinen Inhalt, welcher diese überhaupt erzeugte und der höchstens nur besonders individuell gefärbt erscheint, das Genie bringt einen eignen Inhalt, für dessen Ausdruck es dann nach der entsprechenden Technik sucht. Diese findet es naturgemäss nur im Anschluss an den Gang der Entwickelung derselben. Wie an verschiedenen Orten des vorliegenden Werkes nachgewiesen worden ist, unterliegt die Technik auch allgemeinen, im Material und der eigensten Idee der Formen begründeten, nicht vom speciellen Inhalt bedingten Bestimmungen, und diese muss auch der Genius kennen und meisterlich beobachten lernen. Dies aber erreicht er nur durch ernste Studien und Uebungen, wie sie auch das Talent anstellen muss.

Der Bildungsgang aller grossen Meister der Vergangenheit giebt zahlreiche Belege hierzu. Auch die glänzendste Begabung offenbart sich in den Jugendarbeiten in der Regel nur dadurch, dass sie sich rascher die überkommenen Mittel und Formen ihrer Zeit aneignet und sie in ungewöhnlicher Weise verwendet, nur in einzelnen, meist sehr verborgenen Zügen giebt sich die besondere Richtung zu erkennen, nach welcher das Kunstwerk weiter geführt werden soll. Unter dem energischen Streben nach Aneignung der Kunstmittel wird

selbst der geniale Zug eingeengt und zurückgehalten. Wie stark diese äussern Verhältnisse das Walten des Genius beeinflussen, ist namentlich an Händel und Gluck erwiesen, die beide die eine Hälfte ihres Lebens, und zwar die für Produktion meist ergiebigste, einzig im Sinne und Anschluss an ihre Zeit gearbeitet haben, ehe sie ihre eigentliche Aufgabe ergriffen und ihre Mission erfüllten. Beide begannen dies erst in reifern Jahren; jener, indem er das Oratorium, dieser, indem er die heroische Oper zur Höhe der Vollendung führte. Früher als diese beiden Meister erfasste Joh. Seb. Bach seine Mission. In ihm sollten die verschiedenen Strömungen, in welche die Kunstpraxis seiner Zeit sich ausgebreitet hatte, wiederum einheitlich zusammengefasst werden, durch ihn der strenge Contrapunkt der alten Schule mit den neuen Kunstmitteln beweglicher und freier gestaltet werden, um ihm zugleich höhere Bedeutung zu geben; und in diesem Bestreben, dem alten Contrapunkt die Innigkeit des Volksliedes zu vermitteln, finden wir ihn von vornherein thätig; er ist unablässig bemüht, sich den Contrapunkt mit all seinen künstlichsten Formen anzueignen und zugleich aber die verschiedenen Stilarten der freiern instrumentalen Schreibart und dass ihm diese Vermittelung gelang, ist seine unerreichte Grösse. Damit schuf er jene Werke, die ihn unter den grössten Genies zu dem unstreitig hervorragendsten machen.

Wie ganz anders auch die künstlerische Thätigkeit Jos. Haydn's der, der vorerwähnten Meister gegenüber erscheint, so ist doch sein Genie nicht geringer zu achten, mit dem er die Instrumentalmusik in die neuen Bahnen der Entwickelung führte, auf der ihm dann Mozart und Beethoven folgten, und dass sie nicht blos wie das Talent, dem vordern Meister nachahmten, sondern in dem gleichen Streben und innerhalb derselben Formen einem neuen Inhalt Ausdruck geben und dass sie auch andere Formen, wie die des Liedes oder der Oper, mit neuem Inhalt erfüllten, lässt sie als Genies erscheinen. In diesem Sinne ist es auch ganz zweifellos, dass auch die drei bedeutendsten Romantiker Schubert, Mendelssohn und Schumann, was man nicht überall zugestehen will, als Genies gelten müssen, indem sie für den neuen, echt romantischen Inhalt der neuen Zeit die rechte Form fanden.

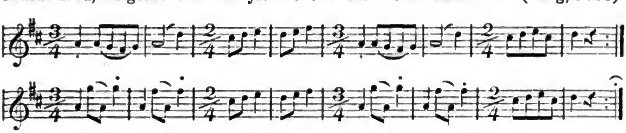
Erscheint demnach das Talent auch dem Genie nach seiner Bedeutung durchaus untergeordnet, so hat es dennoch nicht nur seine grosse kunst-, sondern auch culturhistorische Bedeutung. In seinem Streben nach künstlerischer Vollendung wird es nicht so leicht auf Abwege geführt, wie das Genie. Das Talent hat zunächst kein anderes Ziel, als nur Vollendetes zu leisten, sei es auch in mehr hergebrachten Formen und in allgemeiner Weise, und in diesem Bestreben offenbart es uns nicht einen neuen Inhalt, aber es giebt den bekannten und geliebten doch in möglichst vollendeter Form, wodurch immerhin das künstlerische Vermögen eines Volkes wächst. Das Genie dagegen folgt mehr dem gewaltigen Drange, das Neue, was es uns zu verkünden hat, zu offenbaren, und dabei macht sich nicht selten der Trieb bemerkbar, auch nur sich selbst zu folgen, nur die eigene Eigenthümlichkeit herauszukehren und nicht mehr nach den allgemeinen Gesetzen der Schönheit, nach den Bedingungen künstlerischer Verständlichkeit zu fragen. Das geniale Individuum stellt dann nur sich selbst dar in subjektivster Fassung, dabei leidet entschieden die künstlerische Darstellung, und einen wie interessanten Inhalt es uns auch zu offenbaren vermöchte, dies geschieht dann doch nicht in der entsprechenden künstlerischen Form. Nach dieser Seite ist der Einfluss, den die nur mit Talent begabten Künstler auf die genialen gewonnen haben, noch viel zu wenig gewürdigt, dieser wird im Gegentheil weit unterschätzt. Bei einzelnen genialen Meistern ist dieser Einfluss direct nachzuweisen. Joh. Seb. Bach hat an dem Talent eines Buxtehude, und Reinkens eines Vivaldi und der bescheidenen Cantoren Thüringens seinen Riesengeist mit gross gezogen. Für Händel's Genius wurde ebenso wie für den Gluck's das Talent der italienischen Operncomponisten seiner Zeit zum Lehrmeister; wie viel Haydn dem talentvollen

Sohne des grossen Thomascantors, dem geschmackvollen Phil. Em. Bach verdankt, das hat er selber laut und wiederholt bekannt. Für Mozart's Genius wurden gleichfalls die, dem bescheidenen Talent der italienischen Operncomponisten entsprosste italienische Oper zur Arena, in welcher er seine junge Kraft versuchte und zugleich stählte und schulte und was er weiter aus Schweitzer's und der Zeitgenossen dramatischen Arbeiten lernte, hat auch er wiederholt anerkannt. Die kleinern Meister des Liedes, wie Zumsteg, halfen auch Schubert den ersten Liedstil auffinden und so dürften sich noch eine Reihe erwiesener Thatsachen anführen lassen, welche bis zur Evidenz darthun, dass das Talent nicht so ohne Nachhall arbeitet und schafft, wie man in der Regel annimmt. Die gewaltigen Thaten des Genius sind nur zu sehr geeignet, die Sinne zu blenden und alles andere zu verdunkeln, so dass der Zusammenhang zwischen diesem und jenem nicht mehr vorhanden erscheint. Aber in der That wird das Genie immer nur dann unvergänglich Grosses und Herrliches schaffen, wenn es sich im natürlichen Zusammenhange mit der organischen Entwickelung hält, nur als die höchste Potenz des Talents, als der Inbegriff aller Vertreter desselben erscheint. Darin beruht seine monumentale Grösse, dass es die vereinzelten Bestrebungen der mitstrebenden Talente zusammenfasst im einheitlich organisirten Kunstwerk, wodurch dann allerdings jene Bestrebungen gewissermaassen die Existenzberechtigung verlieren, weshalb sie denn auch meist wenn nicht ganz vergessen werden, doch auch nur für die Geschichte erhalten bleiben.

Talesio, Pedro, Professor der Musik zu Coïmbra im Anfang des 17. Jahrhunderts, hat herausgegeben: »*Arte do Canto chaõ com huma breve instruçaõ para os Sacerdotes, Diaconos, e Subdiaconos, e moços do Coro conforme o uso romano*« (Coïmbra, 1617, 4°, et ibi por Diogo Gomes do Loureiro, 1628, 4°).

Talhandier, Petrus, lateinisch: Talanderius, Verfasser eines Manuscripts, das sich in der Bibliothek des Vatikans No. 5129 befindet und verschiedene Abhandlungen über den Gregorianischen Kirchengesang und über die Mensural-Musik enthält. Der ganze Codex hat den Titel: »*Lectura tam super cantu mensurabili, quam super immensurabili*«. Das Manuscript ist aus dem 15. Jahrhundert und enthält interessante Capitel.

Tallan, ein altböhmischer Nationaltanz mit Tactwechsel, ähnlich den Oberpfälzer Bauertänzen. Der Name bedeutet so viel als Italiener. — Hier ist die Musik dazu, mitgetheilt in Dionys. Weber's »Lehrb. der Harmonie« (Prag, 1830).



Tallis, Thomas, einer der grössten Contrapunktisten Englands im 16. Jahrhundert, gehörte als Organist zur Königl. Hofmusik unter der Regierung Heinrich VIII., Eduard VI., der Königin Maria und der Königin Elisabeth. In späterer Zeit versah er das Amt gemeinschaftlich mit seinem Schüler Bird, welcher ebenfalls als Contrapunktist berühmt geworden ist. Die Leistungen beider sind um so höher anzuschlagen, als sie, wenigstens in ihrem Vaterlande, keine Vorbilder für ihre Arbeiten fanden. Die Musik des Tallis ist edel und schön, anfangs ausschliesslich auf den *Cantus firmus* der lateinischen Gesänge der katholischen Kirche eingerichtet, bis Dr. Aldrich zum Gebrauch der englischen Kirche den Gesängen englische Uebersetzungen und Parodien unterlegte. Das Einkommen des Tallis belief sich nicht höher als täglich 7 Pfennige, doch dass man ihn dennoch zu schätzen wusste, beweist die Ertheilung eines Privilegiums, an welchem Bird participirte. Es war Beiden dadurch das ausschliessliche Recht zugestanden, während eines Zeitraumes von 21 Jahren ihre Werke selbst drucken zu dürfen. Dies Patent wurde zehn Jahre vor dem Tode des

Tallis ausgefertigt, und der erste Gebrauch, den sie davon machten, war die Herausgabe des folgenden Werkes, welches mit die besten Sachen von Tallis enthält: »*Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur, quinque et sex partium, autoribus Thomae Tallisio et Gulielmo Birdo, Anglis sereniss* (London, Vautrollier, 1575, in 4°). *Reginae Maj. a privato savello Generosis et Organistis*«. Andere Arbeiten desselben Autors sind noch in Sammlungen und im Manuscript erhalten. Zunächst in der Sammlung: »*Morning and evening prayer and communion, set forthe in 4 partes to be song in churches, both for men and children with dyvers other godly prayers and anthems of sundry mens doyngs*« (Imprinted at London by John Day, 1565). Enthält Compositionen von: Cawston, Heath, Hasleton, Johnson, Tallis, Oakland und Shepard. Ferner in des Dr. Boyce Sammlung von Kirchenmusiken, gedruckt 1760. In: »*First Book of selected church music*« von John Barnard (London, 1648). In der allgemeinen Musikgeschichte von Burney, Band III, S. 27—28 steht (in Partitur abgedruckt) eine fünfstimmige Motette. Ebenda ein fünfstimmiges Kirchenlied: »*Salvator mundi*«, (in Partitur, Band III, S. 77—79). In der Musikgeschichte von Hawkins (Band III, S. 267—275, in Partitur) eine fünfstimmige Motette »*Absterge, Domine*«. Ebenda ein Canon: »*Miserere nostri, Domine*« für sieben Stimmen. (Band III, S. 276—278) und nach einer Handschrift: »*Song, Like as the dolefull*« (Thl. V, S. 450—452). Manuscripte befinden sich in Cambridge und in Oxford in der Bibliothek der Christkirche. Am letzteren Orte ist das interessanteste seiner Werke, eine vierzigstimmige Composition aufbewahrt. Diese ist 136 Takte lang und besteht aus 40 obligaten Singstimmen: acht Soprane, acht Mezzo-Soprane, acht Contra-Tenöre, acht Tenore und acht Bassstimmen nebst Bass continuo. Sein und des W. Bird Bildniss sind auf einer Platte, das eine über dem andern von G. von Gucht in Kupfer gestochen.

Taloni, Hieronymus, Componist der römischen Schule und Kapellmeister der Kathedrale von Albano im Anfang des 17. Jahrhunderts. Es ist von ihm nur eine Composition bekannt: »*Motetti Salmi di Vespri e compieta con le Antifone a tre e quattro voci*«, op. 2 (Rom, Masotti, 1629, in 4°).
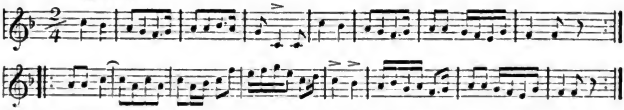
Tamberlik, Enriko, einer der ausgezeichnetsten Tenoristen seiner Zeit, ist 1820 zu Rom geboren und bildete sich nicht nur zu einem der vortrefflichsten Sänger, sondern auch zu einem ausgezeichneten Schauspieler und in dieser Doppeleigenschaft errang er ausserordentliche Triumphe namentlich in Petersburg, wo er lange Zeit verweilte. 1867 ging er nach Madrid, wo er namentlich auch als Gesanglehrer erfolgreich wirkte.

Tambour de basque, s. Tambourin.

Tambourin. Mit diesem Ausdruck bezeichnet man die baskische Trommel *(Tambour basque)*, d. i. eine flache Handtrommel, die aus breiten Reifen von Holz oder Metall besteht, über welchen auf der einen Seite ein Fell gespannt ist, das mit der Hand geschlagen, oft auch nur mit den Fingern gerührt wird. Gewöhnlich sind in den Reifen kleine runde Stückchen Blech zum Rasseln eingelassen oder an dem Reifen einige Paare kleiner Schellen angebracht, die ein Geklingel machen, wenn man das Fell anschlägt oder das ganze Instrument nach dem Takte schüttelt. Dieses Schlaginstrument ist aber uralt und führt wohl mit Unrecht den Namen Baskentrommel, da man es schon unter den Monumenten der Griechen und Römer, namentlich in der Hand von Tänzerinnen (man denke an die Abbildung der bekannten Tänzerin aus Herculanum) abgebildet findet. In ganz Südeuropa wird noch gegenwärtig dasselbe Instrument zu Volkstänzen verwendet und in der Regel von den Tänzerinnen selbst geschlagen.

Tambourin heisst ferner ein französischer Tanz nach Art der Gavotten, im $^2/_4$-Tact, von munterem Charakter und in geschwinder, leichter Bewegung. Er war ursprünglich in der Provence üblich und wurde mit der Handpauke *(Tamburin)* und dem Flageolet begleitet. Hier ist ein Musikstück dieses Namens aus La Borde: »*Essai sur la musique*« II (1780).

Tambourin.



Andere Beispiele von Tambourins finden sich in Rameau's Compositionen.

Tambourin de Provence heisst eine kleine Trommel, welche der Spielmann vor sich hängen hat und auf welcher er mit der einen Hand den Tact schlägt, während die andere auf dem Galoubet (einem Pfeifchen) fingert, das er zugleich dazu bläst. Solche Spielleute mit Pfeife und Trommel in einer Person findet man im Mittelalter vielfach abgebildet. Das war gewöhnlich die einzige Musik zum ländlichen Tanze in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden.

Tambourin de Gascogne ist ein Saiteninstrument, das aus einem Schallkasten besteht, über welchen einige Saiten gespannt sind, die mit einem Stäbchen, das der Spieler in der rechten Hand hält, geschlagen werden, während er mit der linken die Töne auf einer dazu geblasenen kleinen Flöte (Galoubet) greift. In Gascogne und Béarn ist das sehr gebräuchlich.

Tambur, s. Tanbur.

Tambur Baglamah, Kinder-Mandoline, ähnlich dem Tambur Buzurk, doch von dem geringern Umfang von zwei Octaven und kleineren Dimensionen.

Tambur Bulgkary, eine reich verzierte kleine Mandoline mit vier Metallsaiten, zwei einzelnen und einer doppelten, im Umfange von zwei Octaven.

Tambur Buzurk, grosse Mandoline, anscheinend persischen Ursprungs, mit sechs Saiten, die einen Umfang von $2^1/_2$ Octaven umfassen.

Tambur Charky ist mit einer Messing- und zwei Stahlsaiten bespannt.

Tambur Kebyr-Turky, eine grosse Mandoline, etwas mehr halbrund gewölbt, mit plattem Klangkasten und acht Saiten mit einem Umfang von $2^1/_2$ Octaven.

Tambur Kütschek, eine kleine Mandoline mit acht Saiten.

Tamburek ebenfalls eine Mandoline der Türken, mit vier Saiten bespannt und mit vielen Bändern und Schellen versehen.

Tamburini, Anton, einer der bedeutendsten Basssänger seiner Zeit, geboren am 28. März 1800 zu Faenza, wo sein Vater, Pasquale Tamburini, als Musiklehrer lebte. Dieser wurde später Dirigent eines Militärmusikchors in Fossombrone im Gebiet von Ankona und hier bereits unterrichtete er den kaum neun Jahre alten Knaben im Hornblasen, was er jedoch einstellte, als er bemerkte, dass die Behandlung dieses Instrumentes dem Knaben zu grosse Anstrengung verursachte. Er gab nun der musikalischen Ausbildung desselben eine andere Richtung, indem er ihn dem Kapellmeister Aldobrando Rossi übergab, der mit ihm Gesangstudien vornahm. Zwölf Jahre alt kam T. nach Faenza zurück und sang zunächst während der Messe im Opernchor mit. Hier war er im Stande, vermöge seines guten Auffassungstalents durch das Anhören bedeutender Sänger, die als Solisten mitwirkten, schon bedeutenden Vortheil zu ziehen. Als sein Contraalt sich bereits in einen sonoren Bass verwandelt und er eine Zeit lang auch bei Kirchenmusiken mitgewirkt hatte, verliess er das väterliche Haus und liess sich in Bologna von einem Operndirektor anwerben. Sein erstes Auftreten fand in der Oper »*La Comtessa di Col-Erbosi*« von Generali in der kleinen Stadt Cento statt und seine erste Tournée erstreckte sich auf Mirandola, Correggio und Bologna. Von hier aus erhielt er ein besseres Engagement nach Piacenza für den Carneval 1819 und hier zeigte er sich so vortheilhaft in den Opern »*Cenerentola*«, »Die Italienerin von Algier« und »*Gli Assassini*« von Trento, dass er für das Theater Nuovo in Neapel engagirt wurde. Auf dem ganzen Zuge durch die Städte Italiens, den der Sänger nun unternahm, gewann er immer mehr an Erfolgen. Sein Gesang soll zwar nicht völlig ohne Mängel gewesen sein, doch die von Natur schöne volle

und biegsame Stimme vom schönsten Timbre (sie reichte vom eingestrichenen *G* bis zum tiefen *C*), vereint mit dem Vorzuge einer schönen Vocalisation und einer ausdrucksvollen Cantilene, machte ihn für lange Zeit zum hochberühmten Sänger. Livorno, Florenz, Turin, Mailand (wo er sich 1822 mit der schönen Sängerin Marietta Gioja verheiratete), Triest und Venedig wurden zunächst Orte seiner Triumphe, besonders in der letzteren Stadt glänzte er in einem Hofconcert, bei welchem auch Rossini thätig war. Nun ging T. auf zwei Jahre nach Rom, besuchte Palermo, wiederum Venedig, und war dann auf längere Zeit vom Entrepreneur Barbaja für die Theater von Neapel, Mailand und Wien engagirt. Vom Jahre 1832, während mehr als zehn Jahren, gehörte er den Parisern und diese Zeit ist als seine Glanzperiode zu bezeichnen. Er behauptete hier seinen Platz neben Rubini, Lablache, den Sängerinnen Persiani, Grisi, Viardot und versetzte das Publikum gleich diesen in Entzücken. Ungefähr 1841 kehrte er nach Italien zurück und obwohl der Zenith seines Ruhmes nun überschritten war, sang er noch in Lucca, Sinegaglia, 1852 in Petersburg und Moskau, noch später in London. Er besuchte nachdem Holland und 1854 noch einmal Paris und erschien in London zum letzten Mal auf der Scene, zu lange, um nicht einen neuen Beweis zu liefern, dass hier nichts bleibend ist. Kraft und Glanz der Stimme waren schon längst im Entschwinden. Er lebte später in Nizza und starb daselbst am 6. November 1876.

Tamburins, eine Art Tamburek (s. d.), das aber nur drei Saiten hat.

Tamburo (ital.), *tambor*, *atambor* (spanisch und portugiesisch), *tabor* (provenc.), *tambour* (franz.), die Trommel und auch der Trommler. Davon das Diminutiv *tamburino* (ital.) und *tambourin* (franz.) für die kleine Handtrommel. — Alle diese Ausdrücke der romanischen Sprache für Trommel sind vom persischen Worte *tambur* und arabischen *tanbur* abzuleiten, was dort aber nicht eine Trommel, sondern eine langhalsige, mit einem Stäbchen geschlagene Zither bezeichnet. Da alle diese romanischen Bezeichnungen für Trommel an arabischen Ursprung gemahnen, so hat Wolfram in Willehelm ganz Recht, wenn er von dem *tambûe* als einer sarazenischen Sache spricht. Uebrigens war auch im Mittelhochdeutsch der fremde Ausdruck *tambûr* und *tabûr* gebraucht, z. B. im Parcival 764, 24:

„Dô reit dar zuo mit schalle
Artûs mit den sînen,
man hôrt dâ pusînen,
tambûrn, floitieren, stiven."

(*Stive*, *Estive*, ein provencalisches Wort, ist bei Diez [»Poesie der Troubadours«, S. 41] als Sackpfeife erklärt.)

Tamburo rullante ist eine kleine Trommel, die sogenannte Militärtrommel, auf welcher der Wirbel geschlagen wird (s. Trommel).

Tämerlein, eine Art Trommel. Das deutsche Wort, jedenfalls aus dem französischen *tambour*, *tambourin* entstanden, kommt im 16. Jahrhundert vor, z. B. in der Urkunde zu dem Triumphzuge Maximilian's I., wovon eine Abbildung von Albrecht Dürer im Nürnberger Rathhaussaale sich befindet (s. d. Lex. I. 595).

Tamitius, Andreas, seit 1669 als Orgelbauer bei der Kurfürstl. Sächs. Kapelle in Dresden angestellt, galt seiner Zeit als einer der tüchtigsten Meister in seinem Fache. Er baute 1683—1684 die Orgel in der Petrikirche zu Görlitz von 47 Stimmen mit drei Manualen und Pedal, die als treffliches Werk galt, 1691 aber schon abbrannte. Näheres über diese Orgel enthält Brückner's »Historische Nachricht von denen Orgeln der Petri- und Paulskirche in Görlitz u. s. w.« (Görlitz, 1766).

Tamitius, Johann Gottlieb, der Sohn des Vorigen, lebte als Orgelbauer in Zittau und baute 1744 zu Lossow bei Frankfurt a. O. »ein zwar kleines, aber trefflich intonirtes Werkchen von 17 Stimmen mit drei grossen Bälgen. Er machte besonders vortreffliche Flötenstimmen und lebte noch 1754« (Gerber,

»Neues Tonkünstlerlexikon«). Sein Sohn, dessen Vorname nicht bekannt geworden ist, lebte ebenfalls als Orgelbauer in Zittau. Nach Gerber haben die Mitglieder der Familie Tamitius hauptsächlich Böhmen, die Lausitz und Schlesien mit ihren Werken versorgt.

Tamplini, Giuseppo, Fagottvirtuose, angestellt am Theater de la Scala zu Mailand gegen 1840, gab heraus: *»Capriccio sopra l'Elisire d'amore per Fagotti con pianoforte«* (Mailand, Riccordi). *»Reminiscenza dell Opera Roberto il Diavolo di Meyerbeer, Fantasia per Fagotto etc.«* (ibid.). *»Souvenir de Bellini, Fantasia per Fagotto etc.«* (ibid.) u. a.

Tancioni, Eugenio, Componist aus Perugia, gegen 1812 geboren. Ausser einzelnen Gesängen, erschienen bei Riccordi in Mailand, ist seine Oper *»La Soffitta degli artisti«* in Corfu aufgeführt worden.

Tamtam ist ursprünglich ein hindostanisches Schlaginstrument, das seinen Weg nach dem Abendlande gefunden hat und noch nicht gar lange als effektmachendes Lärminstrument in das Orchester aufgenommen wurde, während man es vordem nur in Thierbuden zur Messzeit sehen konnte. Es besteht aus einer Platte von Glockenmetall, mit etwas aufgebogenem Rande, die, mit einem Klöppel (Holz- oder Metallhammer) angeschlagen, einen ungemein dröhnenden Schall giebt. Die Anfertigung der Metallmasse, aus geflochtenem Draht zusammengeschmiedet, soll im Abendland noch ein Geheimniss sein; die Militärchöre beziehen daher das Lärminstrument echt aus China — über Berlin, für ziemlich hohen Preis. In Hindostan heisst dasselbe Instrument Gong (s. d.) Die Franzosen nennen den Tamtam *Beffroi*, ein Ausdruck, mit welchem sie früher die Lärm- und Sturmglocke bezeichneten. — Der Tamtam eignet sich nur für Trauermusiken oder für dramatische Scenen, wo das Grauen den höchsten Gipfel erreichen soll. Seine Schwingungen in *forte*, mit den schmetternden Akkorden der Blechinstrumente gemischt, machen schaudern. Die ganz schwachen *(pianissimo-)* Tamtamschläge, wenn nicht durch andere Instrumente zu sehr gedeckt, sind nicht minder grauenhaft. Letzteres hat Meyerbeer bewiesen in der herrlichen Scene der Nonnenauferstehung im »Robert«. Als Mark- und Beindurchdringer wurde der Tamtam bei Trauerfeierlichkeiten in Frankreich zuerst verwendet und zwar das erste Mal am 4. April 1791 beim Begräbniss Mirabeau's. Gossec in seinem Trauermarsch verwendet dasselbe Instrument effektvoll, nach ihm hat Spontini in der »Vestalin« eine schreckliche Wirkung erzielt. Zu der Trauerceremonie bei Rückkehr der Reste Napoleon's I. am 15. Decbr. 1840 fand es ebenfalls Verwendung.

Tanbur und Dambura, ein persisch-türkisches Zitherinstrument mit langem Halse und mehrern Saiten, einige von Stahl, andere von Messing, die mit einem Plectrum von Schildkrot geschlagen werden. Raphael, ein Tonkünstler im Dienste des Sultans in Constantinopel um 1786, zeichnete sich auf diesem Instrumente aus. — Im Orient unterscheidet man mehrere Arten dieses Instruments: 1) *Tanbur buzurek*, gross Tanbur; 2) *Tanbur kutschek*, klein Tanbur; 3) *Tanbur bulghary*, die bulgarische Zither; 4) *Tanbur baghlama*, das niedliche, dünne; 5) *Tanbur charky*, orientalisches, 6) *Tanbur kebyr turky*, breites türkisches Tanbur.

Tandolini, Giovanni, Operncomponist, geboren zu Bologna 1793, kam unter Mattei und des Tenoristen Babini Leitung in der Musik so schnell vorwärts, dass er 16 Jahre alt in Paris bei der dortigen italienischen Oper, die damals von Spontini geleitet wurde, als Accompagneur und Chordirektor angestellt wurde. Drei Jahre später, nach der Einnahme von Paris 1814 durch die Alliirten, kehrte er nach Venedig zurück und brachte seine erste Oper *»La Fata Alcina«* unter Mitwirkung von Rubini, Zamboni, Marlini mit günstigem Erfolge zur Aufführung. *»La Principessa di Navarra«*, *»Il credulo deluso«*, *»Il Tamerlano«*, *»Moctar«*, *»Il Mitridate«* wurden sämmtlich in den italienischen Städten mit Glück aufgenommen. 1830 kehrte er mit seiner Frau (s. den nächsten Artikel) nach Paris zurück und übernahm noch einmal seine frühere

Stellung am Théatre italien. 1839 ging er wieder nach Bologna. Es sind auch ein Trio für Clavier, Hoboe und Fagott bei Cipriani in Florenz und ein Rondo für Clavier und Flöte erschienen; auch schrieb T. Cantaten, Romanzen und Canzonetten, darunter »*L'Eco di Scorzia*« mit obligatem Horn, von Rubini in Concerten mehrmals gesungen. Er starb Ende 1872.

Tandolini, Eugenia, geborene Savorini, Gattin des Vorigen, geboren 1809 zu Forli, Schülerin ihres Mannes, debütirte in Parma und sang dann in Paris, wo sie neben der Malibran und Sontag nicht in den Vordergrund treten konnte. Später aber in Wien und den italienischen Städten hatte sie sich gerechter Erfolge zu erfreuen und galt eine Zeit lang in Italien für die beste Sängerin. Mercadante und Donizetti schrieben für sie.

Tangenten werden bei verschiedenen Instrumenten die Körper genannt, durch welche die tongebenden Theile zum Erklingen gebracht werden. Man bezeichnet damit die messignen Stifte bei den darnach: Tangentenflügel genannten Tasteninstrumenten, durch welche anstatt der Hämmer die Saiten angeschlagen werden, dass sie erklingen. Ferner nennt man damit auch die Haken und Hebel bei den Spieluhren, welche zunächst von den Stiften der Walze erfasst werden und das Erklingen des Tons bewerkstelligen.

Tangenten-Flügel, ein Flügel, der nicht bekielt war, sondern nach alter Art wirkliche Tangenten hatte, also eine Mittelgattung zwischen Cembalo und Pianoforte, um 1780 zu Regensburg von Spath erfunden und von ihm und seinem Schwiegersohne Schmal daselbst gefertigt. Er war auch mit einem sogenannten Lautenzuge von schöner und eindringlicher Wirkung versehen und mit einem Druckwerke für das linke Knie zur Aufhebung des Dämpfers. Nach und nach brachte ihn Spath bis auf 50 Veränderungen in der Tonangabe. Das Instrument aus der Uebergangszeit zu unsern jetzigen Flügeln fand keine allgemeine Verbreitung.

Tank, Hugo, geboren am 23. Decbr. 1844 in Berlin, erhielt seinen ersten Clavierunterricht im achten Jahre. Später wurde der Organist und königl. Musikdirektor Reinhold Succo sein Lehrer im Generalbass und Clavierspiel. Letzterer veranlasste T., sich um Aufnahme in das Königl. Kircheninstitut zu bewerben, die ihm auch nach einer gut bestandenen Prüfung, welche auf Veranlassung des Ministers v. Mühler bei A. W. Bach im Institut stattfand, gewährt wurde. T. folgte jedoch den Rathschlägen ihm wohlgesinnter Musiker von Renommée, die ihn veranlassten, in das Königl. Institut für Kirchenmusik nicht einzutreten und dies dem Ministerium mit der Bitte zu unterbreiten, ihm seiner Vorliebe zur modernen Musik wegen und da er den Lehrgang des Königl. Kircheninstituts schon kennen gelernt hatte, zur Fortsetzung seiner Studien bei den Professoren Friedrich Kiel und A. Löschhorn ein Stipendium zu bewilligen, das auch nach einer nochmaligen Prüfung bei Friedrich Kiel auf Befehl des Königs Wilhelm auf zwei Jahre gewährt wurde. T. war hierdurch in den Stand gesetzt, eine tüchtige Schule des Contrapunkts durchzumachen und sein Clavierspiel zu vervollkommnen. Ausser den veröffentlichten Compositionen leichten Genres schrieb er auch einige Werke ernsterer Gattung.

Tansur, William, englischer Contrapunktist und Musikschriftsteller, ist 1699 zu Barns in der Grafschaft Surrey, wo er auch Organist war, geboren. 1739 kam er nach Leicester, wo er bis zu seinem Tode lebte. 1770 wurde noch sein Porträt von Newton gestochen und seiner »*Musica sacra*« vorgesetzt; ein Holzschnitt vom Jahre 1743 befindet sich vor seinem Werk: »*A compleat Melodie*«. Dies letztere Werk ist eins seiner umfangreichsten, es besteht aus drei Bänden und der Titel heisst: »*A compleate melody, or the Harmony of Sion, in threes volumes; the first containing an Introduction to vocal and instrumental Music; the second comprising the psalms, with new melodies; and the third being composed of part song*« (London, 1735). Ein zweites Werk enthält das Psalmenbuch vierstimmig neu gesetzt: »*The universal Harmony containing the whole book of psalms newly set in four parts*« (London, 1743). Ein didaktisches Werk:

»*A New musical Grammar: or the harmonical Spectator, containing all the useful theoretical, poetical and technical parts of Music*« (London, 1746, in 4°). Drei weitere Auflagen erschienen 1753 in 4°, 1756 und 1767 in 8°; diese letztere mit dem Titel: »*A New musical Grammar and Dictionary*«. London, 1772, in 8° erschien: »*Elements of Music displayd, or its Grammar, or ground Work made easy: rudimental, practical, philophical, historical and technical*«, wahrscheinlich dasselbe oder eine überarbeitete Auflage des Vorigen. Als letzte Auflage desselben erschien noch: »*Musical grammar and Dictionary, or a general Introduction of the whole art of Music*« (London, 1829).

Tanto (ital.) = so, zu, sehr; wird zur nähern Bestimmung des Zeitmaasses eines Tonstücks verwendet: *Allegro non tanto* = nicht zu geschwind; *lento non tanto* = nicht zu langsam.

Tantum ergo ist ein Gesang, der an hohen Festen der katholischen Kirche gesungen wird. Der Text ist eine Strophe aus dem Hymnus des Thomas von Aquino († 1271): »*Pange lingua gloriosi*«.

Tanz. Der Tanz ist die, nach bestimmten Gesichtspunkten geordnete Bewegung der Körper. Diese ist zunächst bei den lebendig empfindenden durch die innere Bewegung angeregt. Ein höherer Grad innerer Erregung verursacht, dass der Mensch, der sich bis dahin still verhielt, sich bewegt, dass er die Arme erhebt, die Hände reibt oder mit ihnen gesticulirt, dass er, je nach dem Grade der innern Erregung, rascher oder langsamer zu gehen beginnt, dass er springt, hüpft oder sich tanzend im Kreise herumdreht. Diese Bewegungen müssen bestimmtere Formen annehmen, wenn sie zu wirklich verständlichen Aeusserungen werden sollen, wenn es in der Absicht des so Bewegten liegt, von seinem innern Zustande Anderen Kunde zu geben; und sie müssen noch fester und sicherer geregelt werden, wenn noch andere Gleichgestimmte daran lebendig Antheil nehmen. So entsteht eine Kunst der Bewegung, die sich nach drei Seiten ausbreitet: als Tanzkunst (oder Orchestik), als Kunst der erhöhten Körperbewegung zum Ausdruck höchster Lebenslust und der innern Erregung; als Ausdruck des Mienen- und Gebehrdenspiels (Mimik) und schliesslich zur Schauspielkunst, zur Kunst der Darstellung von Handlungen wird. Die Tanzkunst entwickelte sich bei allen Völkern zunächst und zwar im engsten Anschluss an den Cultus und dessen feierliche Zwecke. So erscheint er in besonderm Glanze bei den Griechen. Zwei Stämme sind es, die aus dem Dunkel frühester Geschichte Griechenlands sich hervorhoben, die Pelasger und die Thraker, von denen namentlich die letztern für die Entwickelung der Tanzkunst thätig waren. Vom Norden in das Innere Griechenlands einwandernd, begannen sie zur Verherrlichung der Mysterien der Demeter festliche Tanzreigen auszubilden, die mit der, aus heimischem Rohr gefertigten Flöte und mit Gesang begleitet wurden. In der weitern Entwickelung der religiösen Tänze erzeugten die verschiedenen Festzeiten auch Tänze von verschiedenem Charakter. So wurden sie schon bei dem Fest, das später der Kybele zum Frühlingsanfang gefeiert wurde, rauschender und rasender. In Phrygien waren es die Korybanten, welche mit orgiastischen Tänzen, wildem Geschrei und lärmender Musik von Pauken, Cymbeln, Hörnern und Pfeifen die Göttin feierten. In Kreta führten die Kureten zu Ehren der Göttin und ihres Sohnes den lärmenden Waffentanz *πρύλις, πυῤῥίχη* auf. Kaum weniger heftig und stürmisch waren die Tänze bei den dionysischen Festen, während sie bei den apollonischen weit gemessener und friedlicher waren.

Daneben wurde aber auch die Orchestik als profane Kunst in Griechenland fleissig geübt. Sie trat in späterer Zeit in nähere Beziehung zur Gymnastik, damit so das Musische und Gymnastische vereinigt werde zu einem gemessenen Ausdrucke des Innern durch Gebehrden, Haltung und Bewegung. So gelangte diese Kunst bald allgemein zu grosser Werthschätzung. Die jungen Spartaner und Kreter wurden fleissig darin geübt, zum Theil schon vom fünften Lebensjahre an, und namentlich bei den Jugendfesten der Gymnopaidien zeigte sich

die Orchestik in ihrer höchsten Vollendung und vielseitigen Gewandtheit. Die Knaben tanzten nackt in rhythmischen Bewegungen und anmuthigen Wendungen und ahmten, ihr Haupt mit Palmzweigen umkränzt, durch ihre Gebehrden Faust- und Ringkampf nach. Der tragische Tanz Ἐμμέλεια war stark mimisch und gesticulirend, und hatte etwas Feierliches und Erhabenes. Bei den Kriegstänzen tanzten Knaben und Mädchen zugleich. Einen besonders kunstvoll ausgeprägten Charakter trugen die Tänze als Chorreigen namentlich dann bei den dramatischen Aufführungen, die sich aus diesen Cultusfeierlichkeiten von selbst ergaben.

Bei den Römern stand auch diese Kunst nicht sehr in Achtung; doch wurde auch bei ihnen der Cultus durch Tanz verschönt, die Salii haben daher ihren Namen (s. d.). Gegen Ende der Republik wurden die weichlichen und mitunter unzüchtigen ionischen Tänze beliebt und fanden Eingang auf dem Theater. Als berühmte Meister werden genannt Pylades im ernsten, tragischen und Bathyllos im muntern und beweglichen, im komischen Tanz.

Dass der Tanz auch bei den Israeliten durch alle Zeitalter beliebt war und fleissig geübt und gepflegt wurde, darüber haben wir die unzweifelhaftesten Zeugnisse. Er kam ebenso wie bei den Griechen zur Verherrlichung des Cultus zur Anwendung. Man tanzte um Götter und Altäre (Exod. 32, 19; 1. Kor. 18, 26) oder auch in feierlichen Prozessionen (2. Sam. 6, 5. 14) und die nach exil. Israeliten führten im Vorhofe des Tempels am Laubhüttenfüste einen Fackeltanz auf. Aber auch im profanen Leben fand er bei den Juden weitausgedehnte Pflege und Anwendung. Insbesondere waren es Weiber und Jungfrauen, welche Tänze, selbst Solotänze bei Gastmählern ausführten. Auch öffentliche Feste und Ereignisse, wie die Weinlese, oder Siegesfeste, der Einzug fürstlicher Personen oder Kriegshelden wurden durch Tanz verherrlicht, was die Bibel durch zahlreiche Stellen bestätigt. Dass mit diesen Tänzen auch häufig Gesang verbunden war, ist ebenfalls erwiesen; häufiger indess wurden sie wohl mit Pauken, Cymbeln oder auch mit Saiteninstrumenten begleitet. Ueber die Art dieser Tänze sind wir meist auf Vermuthungen angewiesen, wahrscheinlich waren sie wie bei allen Völkern in solche geschieden, die mehr gegangen, Reihentänze, und solche, die mehr gesprungen wurden, wie wir es noch im Mittelalter unter den Deutschen finden.

Tacitus (Germ. c. 24) beschreibt einen Schwertertanz, welchen germanische Jünglinge ausführten und der aus Sprüngen und kühnen Bewegungen bestand, wobei die Jünglinge ihre Schwerter schwangen. Aus dem Kampf, den dann die Geistlichkeit, nachdem die alten Germanen zum Christenthum bekehrt worden waren, gegen Tanz und Mummerei führten, ersehen wir, dass diese auch bei den Opfer- und Leichenschmäusen und bei den anderen religiösen Festlichkeiten der alten heidnischen Germanen üblich waren und dass sie auch jetzt noch nicht von den alten Gebräuchen ablassen konnten. Aber wie sehr auch die Geistlichkeit eiferte, sie vermochte doch nur wenig auszurichten. Es gelang ihr selbst nicht einmal, immer Kirche und Cultus rein zu erhalten. Der Tanz drang auch in christliche Kirchen und zeitweis selbst in den Cultus. Ueppig empor aber trieb er auf Wiese und Anger und auch im stillen Hause. Aus den Schilderungen der epischen Gedichte und der höfischen Dorfpoesie des 13. Jahrhunderts ersehen wir, dass der Tanz in doppelter Weise, als umgehender *(carcole)* und als springender geübt wurde. Jener, der ruhige, blos getretene Tanz war der höfische. Zu seiner Ausführung nahm jeder Mann eine oder auch zwei Frauen bei der Hand; es wurde ein Kreis gebildet und unter Saitenspiel oder Gesang, oft auch beides vereint, hielten die Paare mit schleifendem leisen Tritt ihren Umgang. Beim Rundtanz schloss die Gesellschaft einen Kreis und ging singend mit sanfter Bewegung in der Runde umher, den Gegenstand des gesungenen Liedes durch eine einfache Handlung darstellend. Diese mehr dramatische Gattung des Rundtanzes war namentlich bei Vermählungsfeierlichkeiten beliebt. Der einfachste Tanz war der, bei dem Männer und Frauen eine einzige lange Reihe bilden und sich drei Schritte

vor- oder rückwärts bewegen, dann stehen bleiben, indem sie sich hin und her biegen und dann wieder weiter bewegen. Die ganze Reihe singt dazu Lieder, die wiederum mit entsprechenden Gebehrden begleitet werden. Diese getretenen Tänze wurden in der Regel in geschlossenen Räumen ausgeführt. Im weiten Anger, in Wiese und Wald, dagegen wurde der Reien gesprungen. Der getretene Tanz wurde in der Regel von einem Vorsänger geleitet; der gesprungene Reien dagegen von Vortänzern, denen die Paare nachsprangen. Hierbei wurde natürlich mancherlei Unfug getrieben und wiederholt musste die Polizei das Umwerfen der Frauen bei solchen Tänzen verbieten.

Die verschiedenen Tänze erhielten auch verschiedene Namen, wie: Govenanz (vom französischen *convenance*), Ridewanz (vom böhmischen *radowa*), Hoppaldei (von hoppen, hüpfen), Mürmun, Trypotey, Achselrote, Houbetschote u. s. w. Stadelwise (Stadelweise) hiess ein Tanz, weil er auf der Tenne der Scheune (dem Stadel) ausgeführt wurde.

Wie erwähnt wurden diese Tänze entweder nur mit Gesang begleitet oder aber ein Spielmann spielte auf der Flöte, der Pfeife, Geige, oder der Trommel und dem Tambourin dazu:

„Schlag auf Pauker, ein frischen Reien
Lass sich die Weiber ein Weil ermeien.
Wann sie lang darauf gehart haben
Und lasst uns darnach fürbass traben."

oder:

„Pfeif auf Spielmann!
Ich will tanzen um den han
Und will den ersten Reien springen!"

heisst es in den Tanzliedern des Mittelalters und wir ersehen daraus zugleich, dass hierbei auch mit besonderer Geschicklichkeit Preise zu erringen waren:

„Beit ein weil spielmann!
Ich will auch tanzen um den han.
. . . .
Ich will ein kutwolf mit wein
Oben auf meinem Haubt fürn
Und soll dennoch die Erden nit perürn."

Rappolt Manz singt:

„Junkfrau Metz seit gebeten
Ich will den reien mit euch treten
Umb euren kranz, den ihr auf fürt,
Wenn ihr meiner kunst wol spürt
Der ich das pest heut hab gethan
Ich hof uns werd zu lohn der han."

und aus andern Liedern ersehen wir, dass die Schöne ihren Tänzer belobte und mit dem Rosenkranz, den sie trug, beschenkte, wenn er am besten »sprang«:

„See hin, lieber Nikkel mein,
Nimm von mir das Rosenkrenzelein
Wann du hast von mir das lob
Mit sprüngen ligstu allen ob."

Diese Volkstänze waren wirklich der Ausdruck des Volksempfindens und da dies auch bei den verschiedenen Völkern verschieden sich äussert, so cultivirte jedes auch eine eigne Art von Tänzen, so entstanden jene Nationaltänze, die ebenso von dem Nationalcharakter des betreffenden Volkes Kunde geben, wie die Volkslieder. Das vorliegende Werk widmet diesen verschiedenen Tänzen meist eigene Artikel, weshalb hier nicht weiter darauf einzugehen ist.

Auch in den mittelalterlichen Spielen hatte der Tanz Eingang gefunden und so wurde er auch in der recitirten und der gesungenen Tragödie verwendet und endlich selbständig im Ballet (s. d.) zur theatralischen Vorstellung erweitert. In Italien gewannen diese zuerst grössere Pflege und dann in Frankreich, von wo aus sie sich rasch weiter verbreiteten.

Der gesellschaftliche Tanz ist jetzt allmälig in allen Kreisen zur blossen Belustigung geworden. Im vorigen Jahrhundert noch wurden die eigenthümlichen Tänze einzelner Stände oder Gewerke, wie der Tanz der Fischer, der Schäffler, der Winzer, oder der Holzapfeltanz, der Fasstanz, der Milchtanz, der Hammel- und Hahnentanz in einzelnen Gegenden Deutschlands gefeiert, allein auch diese verschwinden immer mehr; auch die Tänze unter dem Volke dienen nur noch hauptsächlich der reinen Tanzlust, ohne irgend welch höheres Bedürfniss, wie der Tanz der Gesellschaft überhaupt. Dieser folgt nur noch der Gewohnheit, er ist ja selbst nicht einmal mehr wie früher als Ausdruck bestimmter innerer Bewegung zu betrachten, sondern dient nur der ganz allgemeinen Lust am Tanz, und entspricht meist nur rein conventionellen Gewohnheiten; daher hat er auch seinen ursprünglichen Charakter und damit seine höhere Bedeutung eingebüsst.

Tanzlied. Es unterliegt wohl kaum noch dem mindesten Zweifel, dass der Tanz in seiner frühesten Entwickelung zugleich mit Gesang begleitet war, schon weil beide demselben Boden entspringen. Wer zum Tanzen aufgelegt ist, ist es in der Regel auch zum Singen, und Empfindungen, welche den Tanz erzeugen, suchen wohl ziemlich ausnahmslos auch zugleich Ausdruck im Gesange. Hierzu kommt noch, dass der Gesang recht wohl geeignet ist, die rhythmischen Bewegungen des Tanzes zu leiten und zu ordnen. Hierzu erwiesen sich allerdings die einfachsten Instrumente, die Trommeln in ihren verschiedenen Abarten fast noch günstiger, welche nichts weiter thun, als den Rhythmus markiren und das ist für den Tanz das Nothwendigste. Für die weitere Entwickelung desselben wird dann allerdings auch die Melodie hoch bedeutsam, indem diese sich den verschiedenen Zusammensetzungen der Tanzschritte zur besondern Art des Tanzes genau anschliesst, sie in eigner Weise nachbildet und so regeln hilft. Allein hierzu waren dann auch die melodiegebenden Instrumente geeignet und wir finden sie daher früh im Dienste des Tanzes. Der Spielmann, der Pfeife und Sumber (s. d.) zu behandeln verstand, war im Mittelalter der best empfangenste Gast in Dörfern und Städten, und wo er sich sehen liess, da wurde rasch ein Tanz improvisirt auf der Wiese oder der Tenne. Wo der Gesang mit hinzu trat, da sollte er nicht nur den Spielmann ersetzen, sondern zugleich der, den Tanz erzeugenden Stimmung Ausdruck geben. So entstanden die Tanzlieder, die im Metrum und der Melodie sich eng den Tanzschritten anschliessen und deren Text die mannichfachsten, mit dem Tanz in Beziehung stehenden Stoffe behandelt. Sie schildern die Freuden des erwachenden Frühlings, wie die, welche der Winter in der Stube und im Hause bringt. Weiterhin gab natürlich auch die Liebe und das Verhältniss der Geliebten zum Liebenden, von Frau und Mann vielfach Stoff für diese Tanzlieder und sie gewinnen selbst eine Art scenischer Darstellung, indem sie wie Duette in Rede und Gegenrede gehalten sind. Auch Gespräche zwischen Mutter und Tochter werden in dieser Weise behandelt:

„Dat geit hir gegen den samer,
gegen de leve samertit,
de kinderken gan spelen
an dem dale;“ dat sprack ein wif.

„Och mömken, min leve moder,
moste ick aldar tom aventdanze gan,
dar ick höre de pipen gan
und die leven trummen schlan!“
„Och nen, min dochter, nichten dat.
Du schalt, du schalt schlapen gan.“

„Och mömeken min! Det deit mi de not,
dat deit mi de not
kome ick tom aventdanze nicht,
so mot ick sterven dot.“

„Och nen du min dochter!
allein schaltu nicht gan
so wecke du up dinen broder
und lat en mit di gan!“ u. s. w.
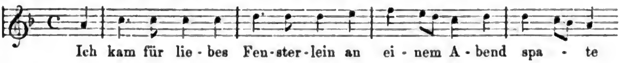
Viel häufiger ist natürlich das Zwiegespräch zwischen Liebenden Inhalt des Textes wie in folgendem:

Ich kam für liebes fensterlein
an einem abend spate;
ich sprach zur allerliebsten mein:
„Ich fürcht, ich kum zu drate;
erzeug mir doch die treue dein,
die ich von dir bin gewarten,
sieh, liebe, lass mich ein!“
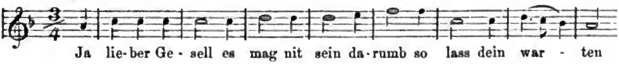
Ja lieber gesell es mag nit sein,
darumb so lass dein warten,
sehn' dich nicht nach der liebe mein
es ist darumb zu karten.
denn lieb und leid, das hat kein sinn
darumb so thu dich wassen.
Traut lieber holder mann
kein solche Frau ich doch nicht bin
dich fahren wil ich lassen
ich thu sein warlich nit.

Bei meiner treu ich dir versprich
ich wil dich nit verkeren,
mein treu ich doch an dir nit brich
tust du mich nun geweren;
kom glück und schlag mit haufen drein
dass sie mich tu geweren
sieh, liebe, lass mich ein. etc.

Wie hier werden die beiden redend eingeführten Personen häufig auch durch den veränderten strophischen Bau noch besonders charakterisirt. Es hängt dies mit der Eigenthümlichkeit zusammen, nach welcher diese gesungenen Tanzlieder meist in Tanz und Nachtanz geschieden waren, jener im geraden, dieser im ungeraden Tact. So ist auch die Rede des Jünglings in dem oben stehenden Liede mit einer Melodie im zweitheiligen Tact versehen:



Die Gegenrede der Jungfrau geht fast genau nach derselben Melodie, aber im dreitheiligen Tact:



Diese Tanzmelodien erlangten grossen und bedeutenden Einfluss auf die Entwickelung des Liedes, der Instrumentalmusik und der gesammten Kunstentwickelung überhaupt. Das rhythmische Element war im Gesange bisher nur noch wenig berücksichtigt worden. Im alten einstimmigen Hymnus der Kirche wirkte es gestaltend, die Melodie desselben stellte zugleich den Bau der Strophe dar; in der weitern Entfaltung des kirchlichen Kunstgesanges aber hatte es nur wenig Beachtung und Förderung gefunden. Bei der Ausbildung des mehrstimmigen Gesanges war das Bestreben der Meister hauptsächlich auf macht- und glanzvolle harmonische Entfaltung gerichtet und sie begnügte sich damit, das Kunstwerk nur im Grossen und Ganzen auch rhythmisch zu gliedern. Im Volksliede erst wurde das Bedürfniss nach einer, bis ins Kleinste hinein ebenmässig ausgeführten rhythmischen Gliederung rege und es fand im Tanzliede zunächst entscheidenden Ausdruck.

Der Tanz setzt sich bekanntlich aus bestimmten, sich regelmässig wieder-

holenden Tanzschritten zusammen, und dies Verfahren wird natürlich auch in der Tanzmelodie nachgeahmt. Zwar findet etwas Aehnliches auch in den metrischen Formen der dichterischen Sprache statt, allein bei der Darstellung derselben durch die Musik herrscht eine weit grössere Freiheit. An andern Orten ist gezeigt worden, dass es der Sinn des Textes geradezu erfordert, die ursprünglich musikalische Darstellung des Metrums zu verlassen, dass es nothwendig wird, einzelne logisch besonders wichtige Worte so zu verlängern, dass das ursprüngliche Metrum dadurch fast aufgehoben wird. Das ist beim Tanz natürlich nicht angemessen, hier muss genau die ursprünglich gewählte metrische Grundformel festgehalten werden, da nur durch diese der betreffende Tanz geregelt werden kann. Um die Tanzbewegung zu unterhalten, genügt es, nur diese durch die, zu einem Pas zusammengefügten Tanzschritte erzeugte rhythmische Figur ununterbrochen zu wiederholen, wie dies auch durch die Trommel, durch Castagnetten und die ähnlichen tonarmen, wenn nicht tonlosen Instrumente geschehen kann. Allein eine solche monotone Wiederholung ermüdet natürlich; deshalb werden diese rhythmischen Formeln zu grössern eng gegliederten rhythmischen Gebäuden zusammengefasst, die dann in Melodie und Harmonie eine besondere Belebung finden, wie dies im folgenden Artikel noch specieller dargethan wird. Dementsprechend gewann auch das Tanzlied diese feine und regelrechte Gliederung noch früher als die andern Liedergattungen, bei welchen die Weite der Empfindung oder auch wohl die nur absichtslose Lust am Gesange häufig das ursprüngliche metrische Schema ganz aufgiebt oder doch erweitert oder verändert darstellt. Diese strenge rhythmische Gliederung des Tanzliedes und des Tanzes überhaupt ging dann auch auf die Instrumentalmusik im Allgemeinen über und wie dadurch zumeist die andern selbständigen Instrumentalformen angeregt und beeinflusst wurden, ist in den betreffenden Artikeln gezeigt worden. Besonders einflussreich wurden die sogenannten »*Fa la la*« der Italiener nach dem Refrain: »*Fa, la, la, la,*« der diesen Tanzliedern eigen ist, so genannt. Wie schon erwähnt wurde, war für den blossen Zweck der Regelung der Tanzbewegung die Instrumentalbegleitung immer noch mehr geeignet wie der Gesang und deshalb finden wir auch häufig angedeutet, dass beide Weisen, wenn es irgend anging, Anwendung fanden; dass ein Theil des Tanzes mit Instrumenten begleitet wurde, der andere aber mit Gesang, und hieraus ergab sich leicht die Praxis, im entsprechenden Falle, wenn die Instrumente fehlten, ihren Part durch die Singstimme auszuführen auf die Silben »*fa*« und »*la*«, ein Verfahren, das auch bei andern Liedern im Refrain geübt wurde. Diese »Falala's« fanden dann auch in Deutschland Nachahmung:

„Fröhlich fangt alle an mit mir zu singen,
Zu Lob der Federn lasst eu'r Stimm' erklingen!
O edle Musik, Sing: fa, la la la."

In Italien erfuhren diese Tanzlieder im 16. und 17. Jahrhundert namentlich durch G. G. Gastoldi, in Deutschland besonders durch Melchior Franck, Harnisch, Haussmann u. A. eifrige Pflege.
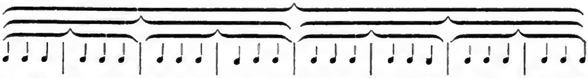
Tanzmusik. Wie schon im vorhergehenden Artikel angedeutet wurde, hat die Musik zunächst die Aufgabe: die Bewegung des Tanzes zu regeln, indem sie ununterbrochen das ursprüngliche, durch die betreffenden zusammengehörigen Tanzschritte erzeugte rhythmische Motiv scharf ausgeprägt wiederholt. So, um ein geläufiges Beispiel zu erwähnen, besteht der Walzer aus Umdrehungen, die aus zweimal drei gleichmässigen Schritten zusammengesetzt sind. Dieser äussern Anordnung des Tanzes muss natürlich auch die, die Tanzschritte regelnde Tanzmusik ganz genau sich anschmiegen und sie gliedert sich ebenso gleichmässig wie der Tanz; der Walzer hat also dreitheiligen Tact und zweitactige Rhythmen: 3/4 ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ |.

Es genügt nun, um die Tanzbewegung zu leiten, dass dieser Rhythmus ununterbrochen während des Tanzes durch, selbst ton- und klanglose, nur stark

schallende Schläge angegeben wird. Allein das wirkt denn doch ermüdend, und um dies zu vermeiden, und im Gegentheil die Tanzlust zu beflügeln, werden zunächst vier Tacte zu einer grössern rhythmischen Einheit zusammengezogen, nicht zu einem $^{12}/_{4}$-Tact, sondern zu einer viertactigen Gruppe:



der dann wieder eine ähnlich construirte entgegengesetzt wird, die mit jener wiederum eine grössere Einheit bildet:



Das ist nun nicht mehr nur ein mechanisches Anschliessen der äussern Tanzbewegung, sondern schon ein wirklich künstlerisches Schaffen und Bilden; der Tanz erzeugt nur das einfache Metrum, ein rhythmisches Motiv, das an sich der Tanzbewegung vollständig genügt, in seiner einfachen Wiederholung; in der weitern Anordnung zu einem gegliederten Ganzen zeigt sich schon der schöpferische Geist. Noch bis ins 17. Jahrhundert hinein begegnen wir Tanzstücken, in denen das einfachste rhythmische Schema festgehalten ist, so dass der erste Theil nur die rhythmische Figur, das Tanz-Pas, fixirt, wie in Allemanden aus Besardus »*Thesaurus*«, in denen der erste Theil nur aus zwei Tacten besteht, aus einem Vortact, einem Takt und dem zum Vortact fehlenden weitern Tacttheil, die also zusammen das rhythmische Tanzmotiv bilden. Es ist dies eine Eigenthümlichkeit, der wir sehr oft begegnen. Der erste Theil bringt häufig nur das rhythmische Motiv, wie in dem 4. Ronde aus Tylman Susato: »*Souter Liedeken. Het derde musikboexen* 1541«:



und zwar meist auch wie hier bei einer etwaigen Wiederholung mit derselben Melodie. In einer handschriftlichen Sammlung von Tänzen und Liedern aus dem Jahre 1607 befinden sich polnische Tänze von nur vier Takten, die einem augenscheinlich gesungenen Liede folgen. Häufig tragen sie auch nur den Namen »Tanz« ohne irgend welche nähere Bezeichnung. Erst im zweiten Theil, wenn ein solcher folgt, wird in der Regel durch die mehrmalige Wiederholung des rhythmischen Motivs eine achttactige Periode gewonnen. Die Allemande namentlich erscheint überhaupt meist in der einfachsten rhythmischen Construktion. In der Regel wird der erste Theil durch Wiederholung des rhythmischen Grundmotivs zu einer viertactigen Periode, an die sich dann eine zweite ebenso gebildete viertactige und manchmal auch noch eine dritte anschliessen. Nur selten wird die Allemande weiter ausgeführt, wie in der, *une jeune fillette* bezeichneten bei Besardus. Aehnlich verhält es sich mit der Galliarde, die indess häufig selbst aus fünftactigen Perioden besteht, deren zwei später zu einem zehntactigen Theil zusammengezogen werden. Auch hiervon enthält der »*Thesaurus*« von Besardus Beispiele. Zu sechstactigen Theilen werden die Tanz-Pas meist in der Branle zusammengefasst, aber nicht in zwei drei-, sondern in drei zweitactigen Rhythmen. Robert Eitner giebt in den »Tänzen des 15. bis 17. Jahrhunderts« einen Branle aus zwei siebentactigen Theilen bestehend (Beilage zu den »Monatsheften für Musikforschung«, Jahrg. VII, No. 5, XII). Das rhythmische Gefühl jener Zeit war noch nicht so weit ausgebildet, um an solchen unsymmetrischen Zusammensetzungen Anstoss zu nehmen; andererseits sind gerade sie ein Beweis mehr dafür, dass der Tanz jener Zeit und die Tanzmusik auch noch höhern Zwecken diente, als der blossen Lust am »Reien und Springen«; dass er zugleich einen

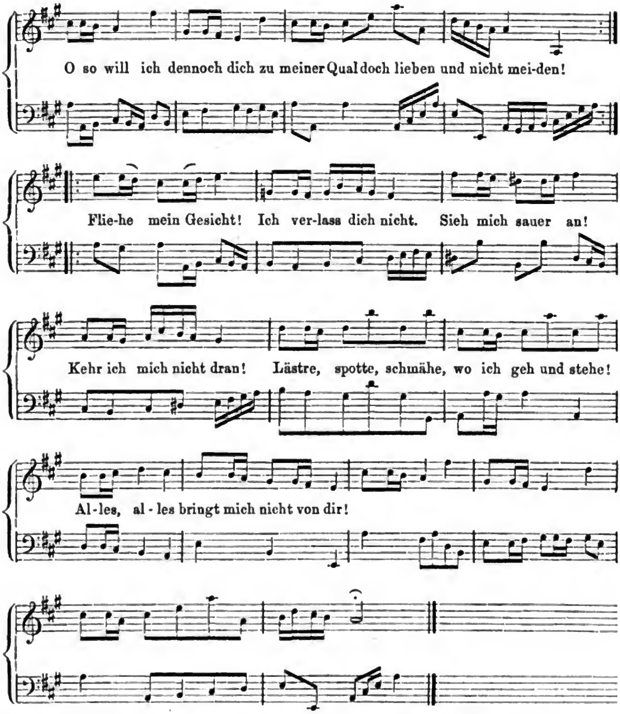
bestimmten Inhalt darlegen sollte. Darauf lassen auch viele Namen schliessen, welche besonders beliebte Tänze führten. Die Bezeichnung »der Rattenschwanz«, »der Kranichschnabel«, »der Fuchsschwanz« mögen wohl zunächst von Tanzliedern herrühren. Es war ja Sitte, dass irgend eine besonders hervortretende Anschauung, oder das erste bedeutsame Wort der betreffenden Melodie den Namen gab. Die Melodie des einen, wahrscheinlich Nach-Neithardt'schen Liedes, in welchem die Bauern verspottet werden, »da sie einhertrotten, wie ein geschmierter Wagen«, erhielt den Namen »der geschmierte Wagen«. Da der Namen Schwanz aber häufiger in mancherlei Zusammensetzungen vorkommt, auch als Papierschwanz, Pfauenschwanz u. s. w., so kann man wohl annehmen, dass auch die so benannten Tänze sich unterschieden und in der Ausführung den gewählten Namen einigermaassen entsprechen, was in diesen speciellen Fällen durchaus leicht möglich ist. Mit besonderer Vorliebe wurden die *Passe mezzi* behandelt. Besardus theilt deren von 3, 4, 5, 6 und 7 Theilen mit, und jeder einzelne dieser Theile ist auch meist bis zu 16 Takten ausgedehnt. Demnächst erscheint ferner auch die Pavane bevorzugt von den Lautenisten, die häufig variirt vorkommt. Einzelne Tänze erhalten auch bereits charakteristische Namen in Bezug auf den Gefühlsinhalt, wie »*Galliarda Balardi vulgo passionata*. Eigenthümlichen Rhythmus haben die *Choreae Polonicae* bereits im Anfange des 17. Jahrhunderts



und es ist interessant zu beobachten, wie sich daraus der Polonaisenrhythmus entwickelte. Ebenso charakteristische Rhythmen zeigen dann auch die andern Nationaltänze, die Pavane, der Saltarello, die Tarantella, die Française u. s. w.; ihre Eigenart ist in den besondern Artikeln näher dargelegt. Dass die meisten Tänze jener Zeit sich bereits weniger in den Touren, als hauptsächlich nur in ihrem Rhythmus unterscheiden, geht aus der Praxis hervor, nach welcher ein Tanzstück durch Veränderung des Rhythmus einem andern Tanz dienstbar gemacht wurde. Die im zweitheiligen Tact gehaltene »Ronde« wurde im dreitheiligen ausgeführt zum Saltarello, die Pavane in derselben Weise zur Gaillarde u. s. w. Ueber den Stand der Entwickelung dieser Formen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts giebt eine, von den gelehrten Musikern seiner Zeit sehr missachtete, aber jedenfalls sehr beliebte Sammlung Kunde: »Sperontes, Singende Muse an der Pleisse in 2mal 50 Oden, Der neuesten und besten musikalischen Stücke mit den dazu gehörigen Melodien zu beliebter Clavier-Uebung und Gemüths-Ergötzung, Leipzig auf Kosten der lustigen Gesellschaft, 1736«. Wie der Titel sagt, enthält die Sammlung zwar Gesänge, aber diese sind meist in Form von Tänzen: der Polonaisen (oder wie es meist heisst *Air en Polonoise*, oder auch nur *Polonoise*), Menuett, Bouree (und des Marsches), die darnach zu schliessen wohl die beliebtesten Tänze jener Zeit waren. Noch finden wir viele mit vier- und sechstaktigen ersten und ganz gleich gebauten zweiten Theilen; daneben aber auch schon achttactige Theile; besonders ist die Menuett meist immer in zwei achttactigen Theilen dargestellt, häufiger noch der zweite Theil bis zu sechzehn Tacten erweitert; der zweite Theil der Polonaise in nicht seltenen Fällen bis zu zwölf Tacten, wie in nachstehender Polonaise:
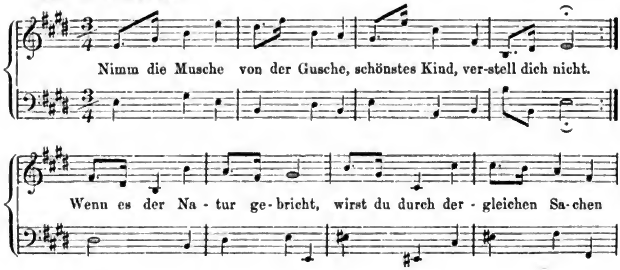
Polonaise.
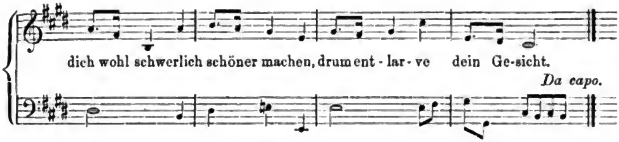




Eine andere Polonaise desselben Werks ist in der Weise des Trio unserer heutigen Polonaise gehalten:

Air en Polonaise.





Augenscheinlich sind die Texte dieser Lieder den Tänzen untergelegt, so dass diese als bezeichnend für den Stand derselben in jener Zeit gelten können. Dass diese Formen in der Suite durch die Meister zu weit höherer künstlerischer Bedeutung in jener Zeit gelangten, kommt hierbei nicht in Betracht, wo es sich um die wirklich zum Tanz bestimmte Musik handelt. Die Formen derselben sind in dieser Zeit entschieden festgestellt. Die Gliederung in achttactigen Theilen bei den beliebtesten Tänzen, wie der Menuett, wurde wohl auch mit durch die französische Oper, wie sie sich zu Lully's Zeit entwickelte, herbeigeführt, bei welcher ja bekanntlich der Tanz grosse Bedeutung erlangte. Weiterhin konnte es nicht ohne Einfluss bleiben, dass der getretene Tanz allmählich im vorigen Jahrhundert bereits dem gesprungenen, der zugleich zum entschiedenen Rundtanz wurde, den Vorrang lassen musste. Der Tanz, bei dem sich die Paare nur mit beflügeltem Schritte im Wirbel drehen, dient nur noch dem Ausdruck ausgelassener Freude und gesteigerter Fröhlichkeit, und dieser Umstand ist entscheidend für die weitere Entwickelung der Tanzmusik geworden. Sie hat sich diesem Zuge mit aller Energie angeschlossen und in Melodie, Rhythmus und Harmonie nur die sinnlich stark wirkenden Mittel verwendet. Sie verfolgt nur noch das eine Ziel, die Lust am Tanze anzuregen und bis zur höchsten Stufe zu steigern und zu erhalten. Je schlagfertiger und treffender sie den ursprünglichen einfachen Rhythmus darstellt und weiterhin periodisch verwendet, mit je reizvollerer Melodik sie diese dann ausstattet und durch eine ebenso sinnlich wirkende Harmonik beide unterstützt, um so mehr entspricht sie den Anforderungen unseres Jahrhunderts. Dabei wird sie noch durch den Glanz der Instrumentation gehoben. Im vorigen Jahrhundert noch war das Tanzorchester meist klein und nur aus Streichinstrumenten, oder nur aus Rohrblasinstrumenten zusammengesetzt. Die Stadtpfeifereien hatten in der Regel mehrere Tanzsäle gleichzeitig zu versorgen und so mussten häufig zwei Clarinetten und zwei Fagotte, oder auch ein Streichquartett genügen, zu denen dann wohl auch ein oder zwei Hörner hinzutraten. Besonders reich erschien schon das Tanzorchester bei dem sich der Klang des Streicherchors mit einer Clarinette und einem Horn mischen konnte, wenn dazu dann noch gar Flöte und Trompete kamen, so wirkte es unwiderstehlich, und so hat das Tanzorchester allmählich alle Orchesterinstrumente aufgenommen in dem Bestreben, dem mit allen Mitteln der sinnlich wirkenden Melodik, der Harmonik und Rhythmik ausgestatteten Tanz auch noch instrumentalen Glanz zu verleihen und so zu unwiderstehlicher Wirkung zu bringen. Strauss und Lanner, Labitzky, Gungl, Musard in Paris u. A. haben die Tanzmusik nach dieser Seite mit grossem Erfolg weitergeführt und sie wurde selbst den noch getretenen Tänzen, wie Contretanz und Quadrille vermittelt. Nicht minder haben unsere Militärmusikchöre in dieser Richtung Einfluss gewonnen und der moderne Tanz hat fast den Marsch ganz verdrängt; einen solchen hört man hier nur noch selten und selbst unsere Pferde tänzeln nach Galopp oder Schottisch zur Parade und zum Exercitium.

Tanzmeistergeige, s. Sackgeige, Taschen- oder Poschengeige.

Tanzwuth, s. Tarantella, *Tarantismus.*

Tapia, Giovanni di, spanischer Geistlicher, der in Neapel als Protonotar angestellt war und dort seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts lebte. Er gründete daselbst das erste bekannte Conservatorium der Musik, genannt: *Con-*

servatorio della madonna di Loretto. Mit der Idee dazu hatte er sich lange getragen, da aber die Vorschläge, die er zu dieser Gründung machte, bei der Regierung, der es an Mitteln fehlte, nicht angenommen, er auch sonst nirgend gehört wurde, entschloss er sich, da sein eigenes Vermögen zur Gründung einer solchen Anstalt nicht ausreichte, die fehlende Summe zu erbetteln, was er denn auch buchstäblich, von Haus zu Haus wandernd, ausführte. Diese Schule wurde das Muster aller nachdem in Neapel, Venedig und anderswo errichteten. Tapia starb in Neapel 1543. (S. Villarosa »*Memorie dei Compositori di Musica del regno di Napoli*«, pref. p. 11).

Tapia, Martin de, spanischer Musiker, geboren in Soria in Castilien 1540, war Baccalaureus der Kirche von Burgos. Er gab ein musikalisches Lehrbuch heraus: »*Vergel de musica espiritual, especulativa y activa donde se tractan los artes del canto llano, y contrapunto, en summa y en theorica*« (Ossuna, 1570, in 4°). M. Brunet (»*Manuel du libraire*«, 4. Aufl., Th. 4, S. 394) nennt das seltene Buch, als 1831 in Paris verkauft, mit folgender Bezeichnung des Herausgebers: »*En Burgos de Osmas. D. Fernando de Cordoba*«, 1570, in 4°.

Tapôn heisst bei den Einwohnern von Siam eine Trommel, die wie ein längliches Fass gestaltet ist und deren Felle von beiden Seiten her mit den Fäusten geschlagen werden. Beschreibung und Abbildung davon in Mr. de la Louber »*Description de Siam*«, I, p. 209, wie Walther's Lexikon citirt.

Tappert, Wilhelm, geboren am 19. Februar 1830 in Ober-Thomaswaldau bei Bunzlau in Schlesien, war ursprünglich für den Lehrerberuf bestimmt und besuchte in den Jahren von 1848—1850 das Lehrer-Seminar in Bunzlau. Nachdem er auch mehrere Jahre als Lehrer an verschiedenen Orten thätig gewesen war, ging er 1856 nach Berlin, um sich hier ganz der Musik zu widmen. Er besuchte die Neue Akademie der Tonkunst und genoss den Unterricht des Professor Dehn. Mehrere Jahre war er dann in Gross-Glogau als Lehrer thätig und ging 1866 wieder nach Berlin, um hier seinen bleibenden Wohnsitz zu nehmen. Seine beiden Schriften: »Musikalische Studien« (Berlin, J. Guttentag) und »Musik und musikalische Erziehung« (Berlin, ebend.), wie die später folgende: »Das Verbot der Quintenparallelen« machten ihn bald als einen ebenso geistvoll raisonnirenden, wie gründlich forschenden Schriftsteller bekannt. Mit grosser Energie schloss er sich Richard Wagner an und seine zahlreichen Beiträge zur Würdigung desselben gehören zum Besten, was über den Meister geschrieben wurde. Tappert's »Wagner-Lexikon« ist jedenfalls äusserst zeitgemäss; nur fehlt noch ein Pendant dazu, der die Sünden der Wagnerianer in derselben Weise registrirt. Daneben hat Tappert auch seine historischen Studien nicht vernachlässigt, wovon manch werthvoller Artikel, vor allem aber seine bei Challier erschienene Bearbeitung altdeutscher Lieder Zeugniss geben. An der von Tausig gegründeten Akademie für höheres Clavierspiel war er als Lehrer thätig; seit 1. Jan. 1878 redigirt er die »Allgemeine deutsche Musikzeitung«.

Tapray, Jean François, Sohn des Organisten Jean T. zu Gray, 1738 geboren, kam 1768 nach Paris, wurde hier Organist an der Militärschule und erwarb den Ruf als guter Clavierlehrer. Als Componist gehörte er zu den sogenannten Vielschreibern. Er veröffentlichte über 60 Sonaten und Gesangstücke. Er starb 1809 zu Paris.

Tar, ein türkisch-arabisches Schellentambourin, das von niedern und vornehmen Frauen, besonders zur Unterhaltung im Harem gespielt wird. Es ist ein Holzreifen von etwa 11 Zoll Durchmesser, in welchem gewöhnlich fünf Doppelscheiben (Räderchen) von starkem Messingblech angebracht sind. Je nach Belieben wird das Rasselinstrument mehr oder weniger verziert und steigt dadurch im Preis.
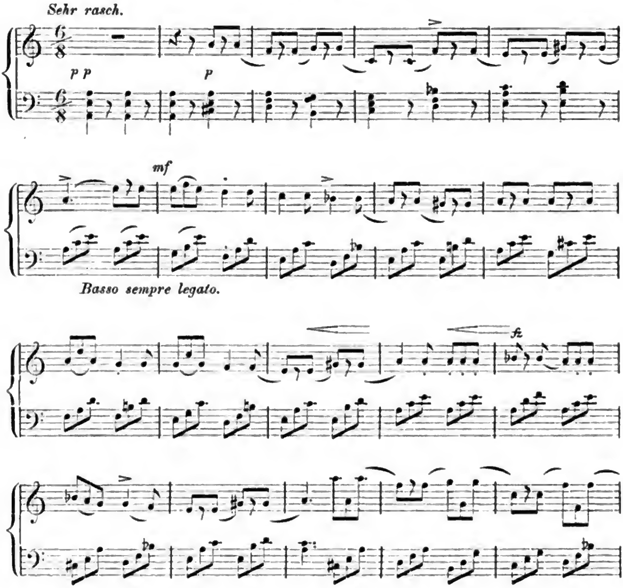
Tare, eine indische Trompete von dumpfem, klagendem Tone, die von den Hindus nur bei Todtenfeiern oder wenn etwas Trauriges oder Religiöses verkündet werden soll, geblasen wird. Sie hat die Form der alten (geraden) Tuba.
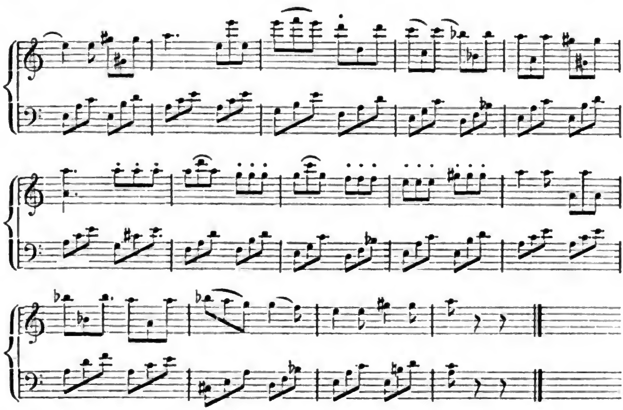
Taragato-Sip (ungarisch), Heerpfeife, auch Török-Sip, türkische Pfeife, s. v. a. Haborn-Sip (s. d.).

Tarakawa, eine Schalmei der Wenden in der Oberlausitz, jetzt selten noch gefunden. Das oboe-ähnliche Instrument, aber ohne Klappen, nur mit 8 Tonlöchern, ist über $^3/_4$ Ellen lang, wird aus Buchenholz gefertigt und gibt mittelst eines in den Knopf des Mundstücks gesteckten Rohrblattes einen durchdringenden, gellenden Ton. Abbildungen davon bei Haupt und Schmoler »Volkslieder der Wenden« (Grimma, 1841—1843).

Tarantella heisst ein, bis jetzt noch im Neapolitanischen gebräuchlicher Volkstanz im raschen $^6/_8$ Takt, der gewöhnlich nur von drei Mädchen aufgeführt wird, von denen die eine das Tambourin schlägt, während die beiden andern unter eigener Castagnettenbegleitung die Tanzschritte in immer rascher werdendem Zeitmaasse ausführen. Früher wurde dazu auch gesungen, was jetzt in Wegfall gekommen ist; wohl spielen Geiger zuweilen zur Tarantella auf und ist dieser charakteristische Volkstanz in manche italienische Oper aufgenommen. Die Musik dieses neapolitanischen Strassentanzes ist im Grund dieselbe, wie die des Saltarello in Rom. Es giebt verschiedene Compositionen von Tarantellen, die aber in den Grundzügen übereinstimmen. In Reisewerken sind dergleichen mitgetheilt, z. B. in Dr. Mayer »Neapel und Neapolitaner«, I, 368. Es folge hier eine populäre Melodie der *Tarantella Neapolitana*, die Referent vor Jahren von Freundeshand erhalten:

Tarantella der Neuzeit.





Alle Reisenden, die aus Italien wiederkehren, wissen von diesem Volkstanze viel Anziehendes zu erzählen. (Man vergl. Goethe »Ueber Italien«, Dr. Mayer »Neapel und Neapolitaner«, Oldenburg, 1840—1842.) Es liegt eine Art hinreissende, bacchantische Wuth in den Rhythmen der Tarantella. Die Tänzer, immer nur ein Paar, ein Bursche und Mädchen, oder zwei Mädchen, stehen einander gegenüber und trippeln dann eine zeitlang auf einem Flecke hin und her, und treten eigentlich nur den Takt, wenden sich dann, wechseln die Plätze und suchen einander in immer neuen Touren und Tanzsprüngen zu überbieten. In Neapel wird dieser Tanz häufig mit einer Rapidität getanzt, die den Tänzer als einen vom Dämon des Tanzes besessenen Satyr erscheinen lässt. Wenn man glaubt, alle seine Kräfte und Künste seien erschöpft, so schnellt und wirbelt er aufs Neue in den Tanz, als gälte es erst zu beginnen. Der Sicilianer drückt in demselben weniger die leidenschaftliche Glut des Südländers, als seine Freude am rhythmischen Dahingleiten auf den Wellen der Musik. Es ist ihm mehr ein zärtliches, als lüsternes Sichaufsuchen und Vermeiden, ist eine tändelnde Schaukelbewegung, so leicht und spielend, wie das Spiel zweier Schmetterlinge. Der Taranteltanz *(Tarantismus)* war die im 15. bis 17. Jahrhundert in Italien auftretende Tanzwuth, ein Paroxismus für Tanz, eine epidemisch gewordene Nervenkrankheit. Die ersten Nachrichten davon sind aus dem 15. Jahrhundert. Also etwas später, aber in ähnlicher Weise, trat diese Krankheit in Italien auf, wie der Veitstanz der Johannistänzer in Deutschland. Als in Deutschland im 17. Jahrhundert die Raserei des Veitstanzes längst erloschen war, erreichte der Tarantismus in Italien seine Höhe. Ganze Schaaren von Spielleuten durchzogen während der Sommermonate das Land, um aufzuspielen, wo in Stadt und Dörfern die Heilung der Tarentati im Grossen vorgenommen wurde. Weiber bezahlten von ihren Sparpfennigen gewöhnlich die Kur-Musik für die Armen. Nicht blos Eingeborene des Landes, sondern auch Fremde jeder Herkunft sah man dort von dieser Krankheit befallen. Die Krankheit war (wie schon bemerkt) nach dem Volksglauben die Folge vom giftigen Biss der Tarantel, aber auch ohne diese Ursache trat sie ein und zwar gewöhnlich im Sommer, ganz wie bei den Johannistänzern in Deutschland. Die Heilung der Erkrankten durch gemeinsamen Tanz war in Italien ein Volksfest und hiess kleine Frauenfastnacht *(il carnevaletto delle donne)*. Der Zauber der Tarantella (d. h. der Tanzweise, die von Trommeln, Pfeifen, Lauten und im Gesang zum Tanz der
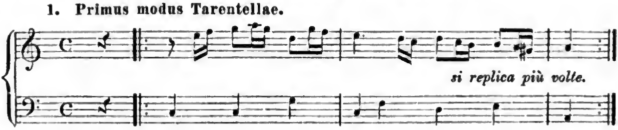
Tarantati ertönte) riss die Leidenden zu den Bewegungen hin, die, mit Anstand beginnend, zum heftigsten Sprung anstiegen und, bis zur Erschöpfung fortgesetzt, auf ein Jahr oder für immer Genesung gaben. Neunzigjährige Greise warfen bei diesem Klange die Krücken hin und gesellten sich, als strömte verjüngender Zaubertrank durch ihre Adern, den wildesten Tänzern zu. Die Töne der Tarantella waren mannigfach, sie mussten den verschiedenen Stimmungen der Kranken gemäss sein, und ebenso die zugehörigen Gesänge. Eine tiefe Sehnsucht nach dem Meere kam bei Manchen zum gewaltsamen Ausbruch, indem sie sich in die blauen Wellen stürtzten, wie auch Veitstänzer blindlings in reissende Ströme sprangen; bei Andern verrieth sich dieselbe nur durch die Annehmlichkeit, die ihnen der Anblick des klaren Wassers in Gläsern gewährte, sie trugen im Tanze Wassergläser mit wunderlichem Ausdruck ihrer Gefühle umher, oder sie liebten es auch, wenn ihnen inmitten des Tanzplatzes grössere Gefässe mit Wasser, umgeben mit Schilf und andern Wassergewächsen hingestellt wurden, worin sie Kopf und Arme mit sichtbarer Lust badeten. Solche Wasserfreunde hörten gerne von Quellen, rauschenden Wasserfällen, Strömen nach entsprechender Tonweise singen. Man hat noch eine Tarantella, die das Verlangen nach dem Meere ausdrückt:

Allu mari mi portati,
Se voleti che mi sanatati.
Allu mari, alla via:
Cosi m'ama la Donna mia.
Allu mari, allu mari:
Mentre campo, t'aggio amari.
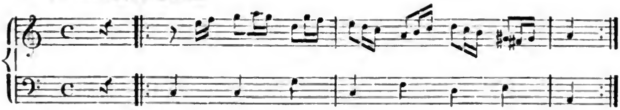
(Zum Meere tragt mich, wenn ihr mich heilen wollt, zum Meere hinweg! So liebt mich meine Schöne; zum Meere, zum Meere! so lang ich lebe, lieb ich dich.) Auch für oder wider gewisse Farben hatten diese Tanzsüchtigen eine Leidenschaft, doch liebten sie das Rothe, was die Johannistänzer verabscheuten. Je nach den Ideosynkrasien, damit die Kranken behaftet waren und nach den Farben, die sie liebten, waren auch die zur Heilung gewählten Tarantellen gestimmt (!) und benannt. So gab es eine Art derselben, die man *panno rosa* (rothes Tuch) nannte, zu welcher wilde, dithyrambische Gesänge gehörten; eine andere war *panno verde* (grünes Tuch) genannt, die mit dem milderen Sinnesreiz durch die grüne Farbe übereinstimmte, mit idyllischen Gesängen von grünen Gefilden und Wäldern. Eine dritte hiess *cinque tempi*, eine vierte *moresca* (sie wurde zu einem Mohrentanz gespielt), eine fünfte *catena* (Kette, Halsband) und eine sechste *spallata*, die langsamste und unbeliebteste von allen, mit passender Bezeichnung, als könne sie nur schulterlahmen Tänzern aufgespielt werden. Die Gesänge selbst nach Wort und Weise sind leider verloren, wenigstens sind die dafür gehaltenen nicht als die Monumente verbürgt, nach denen man im 15. und 16. Jahrhundert die Tarantelkrankheit austanzte. Einige alte Melodien der Tarantella, im Takt aber von der heutigen ganz abweichend, hat uns der gelehrte, aber sehr abergläubische Athnasius Kircher, ein musikalisch-mathematischer Schriftsteller, in seinem Buche: »*Magnes sive de arte magnetica*« (Rom, 1654, Fol. 591 aufbewahrt. Sie mögen hier folgen:

Alte Tarantella-Musik, 1654 gedruckt.
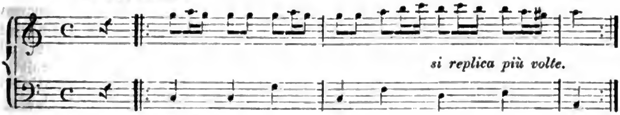
1. **Primus modus Tarentellae.**
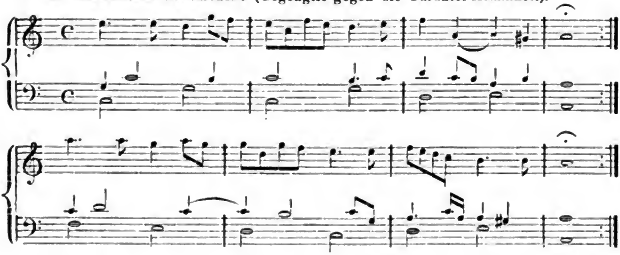


2. Secundus modus.
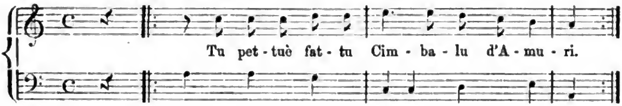


3. Tertius modus.
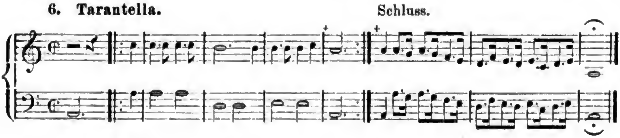


4. Antidotum Tarantulae (Gegengift gegen die Tarantel-Krankheit).



5. Mit Gesang (s. unten).



6. Tarantella.



Gesang zu No. 5:

Tu pettu è fattu Cimbalu d'Amuri.
Tasti li fensi mobili, eccorti:
Cordi li chianti, sospiri, e duluri:
Rosa è lu Cori miu, feritu à morti:
Strali è lu ferru, chiari sò li miei arduri:
Marteddu è lu pensieri, e la mia sorti:
Mastra è la Donna mia, ch'a tutti l'huri
Cantando canta leta la mia morti.

Zwischen diesen und den folgenden, verloren gegangenen Strophen wurde gewöhnlich gesungen:

Allu mari mi portati etc. (s. oben.)

Man sieht hieraus, dass es sechs verschiedene Tarentella-Melodien gab, die je nach der Aeusserung der Krankheit in Anwendung gebracht wurden. Dass dazu ehemals, wie noch jetzt, gesungen wurde, erfahren wir daraus ebenfalls. Hat nun Kircher diese Melodien selbst componirt oder sich dieselben von Andern aufbinden und sich täuschen lassen, oder mögen sie wirklich die zur Kur gebrauchte Musik sein: immerhin sind es interessante Denkmale. Noch heute glauben ungelehrte und studirte Italiener und Spanier, dass der von einer Tarantel Gebissene durchaus tanzen müsse, er möge wollen oder nicht. Sobald Jemand in Spanien gebissen worden ist, ruft man einige Musikanten mit Guitarre herbei und lässt sie den Taranteltanz aufspielen. Der Kranke wird aufgefordert in der glühenden Sonne zu tanzen, die Musik wird rascher und rascher und der unglückliche Tänzer macht verzweifelte Sprünge, bis er zuletzt in Schweiss gebadet — und darin liegt wohl das Heilmittel! — ermüdet niedersinkt. Nach dem Biss von einer Tarantel folgt ein heftig stechender Schmerz, ähnlich wie beim Biss einer Hornisse oder Wespe und die Stelle schwillt an, wird roth und zuletzt dunkelroth. Der Schmerz hält ungefähr 12 Stunden an und geht ohne weitern Erfolg vorüber, wenigstens ist noch Niemand daran gestorben. Mit Einreiben von Ammoniak, wie Dr. Brehm zum Erstaunen der Spanier versuchte (s. »Gartenlaube«, 1863, No. 6), ist dem Schmerz in einer Stunde ein Ende zu machen. B.

Taranteltanz
Tarantismus } s. Tarantella.

Taratantara wird von Ennio der Trompeten-Schall genannt, also ein Wort, das in seinen Lauten die Eigenthümlichkeit des Trompetenschmetterns wiederzugeben sucht. Auch Prätorius erwähnt ein ähnliches Wort: »Die Trommet (vulgo Tarantara oder Tuba) ist ein herrlich Instrument, wenn ein guter Musiker darüber kommt etc.« Man wird unwillkürlich an den Ausdruck der Kinder dafür »Täträtä« erinnert.

Tarchi, Angelo, italienischer Operncomponist, wurde 1760 zu Neapel geboren, wo er das Conservatorium de la Pièta dreizehn Jahre lang besuchte. Er schrieb auch noch als Schüler desselben seine erste Oper: »*Architette*«, welche von den Schülern 1781 gesungen und hierauf am Hoftheater von Caserta aufgeführt wurde. Mehr als dreissig italienische Opern und drei Oratorien folgten nun rasch auf einander und die Theater in Rom, Neapel, Venedig, Mailand, Turin, Florenz, Mantua, Monza, sogar London und Wien, beriefen ihn als Operncomponisten. Die beste ist »*Mitridate*«, in Rom 1788 mit Beifall aufgeführt. Als die Theaterverhältnisse in Italien ungünstig wurden, ging T. 1797 nach Paris, dort ein neues Thatenfeld suchend. Sieben französische Opern, darunter zwei einaktige, wurden hier geschrieben; sie gefielen zum Theil wenig, zum Theil gar nicht, so dass die rühmlichst begonnene Componisten-Laufbahn ihm noch ganz verleidet wurde. Er verliess sie und lebte als Gesang- und Compositionslehrer in Paris und starb hier am 19. August 1814. Zwei seiner französischen Opern: »*Trente et Quarante*« und die bessere »*D'auberg en auberge*« wurden in Paris gestochen. Die letztere erschien auch mit deutscher Uebersetzung und dem Titel: »Von Gasthaus zu Gasthaus« bei Kranz in Hamburg und unter dem Titel: »Die beiden Posten« in Wien.

Tardando, *tardato*, *tardo*, Vortragsbezeichnung = zögernd, nach und nach langsamer werdend, wie *ritardando*, *lentando*, *rallentando* (s. d.).

Tardieu, ein Geistlicher zu Tarascon und Bruder des dortigen Kapellmeisters, erfand im Anfang des 18. Jahrhunderts an Stelle der bis dahin gebräuchlichen *Viola da Gamba* das Violoncell. Er bezog das Instrument mit fünf Saiten, welche er, von der tiefsten an gerechnet, in *C G d a d* stimmte. Er selbst spielte es fertig und fand damit vielen Beifall. Fünfzehn bis zwanzig Jahre später liess er die fünfte, höchste Saite *d* weg, und so ist es noch gegenwärtig im Gebrauch. Die nächsten, welche sich auf diesem Instrument auszeichneten waren: Buononcini, Bertant, Duport.

Tarditi, Paolo, Componist in Rom um die Mitte des 16. Jahrhunderts, Kapellmeister der St. Jacobi-Kirche daselbst, befand sich auf diesem Platze noch 1620. Ausser mancher Kirchencomposition, worunter auch fünfstimmige, die der Abbé Santini besitzt, wurde von T. veröffentlicht: »*Villote*«, appresso Angelo Gardano, 1597, in 4°. T. ist einer der ersten römischen Componisten, welche den Stil des Recitativs in Aufnahme gebracht haben.

Tarditi, Orazio, Componist der römischen Schule, war bis 1639 Kapellmeister an der Kathedrale zu Forli, später am Dom zu Faenza, wo er 1670 noch in Wirksamkeit war. Die Bibliothek der Musikschule zu Bologna enthält einen reichhaltigen Schatz von Werken dieses Meisters, als: »*Messe a quattro e cinque voci in concerto, con una Laudate in fine concertata a tre voci, due violini e un chitarone*« (Venetia, app. Aless. Vincenti, 1639, in 4°). »*Messe e Salmi concertati a quattro voci*«, op. 16 (ibid. 1640). »*Messe a cinque voce etc.*«, op. 27 (ibid. 1648). »*Messe a tre e quattro voci in concerto; libro terzo*«, op. 32 (ibid. 1650, in 4°). »*Messe e Salmi* 2 *voci*«, op. 39 (Bologna, Jac. Monti, 1668, in 4°). »*Il secondo libro di Motetti concertati a* 1, 2, 3, 4 *e* 5 *voci co'l basso per l'orguno con una Messe e Salmi a* 5 *voci in concerto*« (Venetia, Aless. Vincenti, 1625). »*Il terzo libro Motetti a* 2 *e* 3 *voci in concerto*«, op. 7 (ibid. 1638). »*Il quarto libro etc.*«, op. 13 (ibid. 1637). »*Motetti a* 2 *e* 3 *voci*«, op. 31 (ibid. 1651). »*Motetti e Salmi*«, op. 30 (Venetia, Gardano, 1650). »*Motetti a* 2 *e* 3 *voci, libro* 10«, op. 31 (Venetia, Vincenti, 1651). »*Motetti*«, op. 33 (ibid. 1652). »*Il decimo terzo libro de Motetti a tres voci concertati*«, op. 34 (ibid. 1654). »*Il decimo quinto libro de' Motetti etc.*«, op. 36 (ibid. 1663). »*Motetti a voce sola con violini*«, op. 41 (Bologna, G. Monti, 1670). »*Il secondo libro, idem*«, op. 43 (ibid. 1670). »*Concerto a musiche da chiesa, Motetti, Salmi, Litanie dell B. V.*« (Vincenti, 1641). »*Salmi a* 8 *voci; co l'organo*«, op. 28 (ibid. 1649). »*Salmi di compièta e Litanie delle B. V. a* 4 *voci, Antifone a* 3 *voci*« op. 24 (ibid. 1647). »*Litanie, Motette, Te deum concertate a* 4 *voci*« (ibid. 1644). »*Madrigali a* 5 *voci*«, op. 14 (ibid. 1659). »*Canzonette amorose a* 2 *e* 3 *voci*« (ibid. 1647).

Tarenne, Georges, französischer Literat, lebte Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. Zu seinen Arbeiten gehört auch: »*Recherches sur le Ranz des vaches avec musique*« (Paris, Louis, 1813, in 8°, 62 p.)

Tarisio, Louis, Sammler, Händler, Kenner altitalienischer Geigeninstrumente, hat sich ein namhaftes Verdienst erworben um die Erhaltung vieler der werthvollsten Instrumente dieser Gattung, die vordem mehrere Jahrhunderte theilweise unentdeckt und stumm an Orten ruhten, wo man von ihrem Werthe keine Ahnung hatte. Die Kenntniss der italienischen Geigenbaukunst war Anfang dieses Jahrhunderts noch gering, erst in den nächsten 50 Jahren gewannen die Erzeugnisse derselben, die wundervollen Violinen, schnell neue Gunst und neuen erhöhten Werth. Dem Auffinden dieser Geigen hat Tarisio sein Leben geweiht. Er war Italiener und als Kind armer Eltern geboren, erlernte das Zimmermanns-Handwerk und vergnügte sich in seinen Mussestunden mit dem Spiel auf einer schlechten, geringen Geige. Da er mit feinem Gefühl und Unterscheidungsvermögen begabt war, trachtete er bald danach, eine bessere Geige einzutauschen; der erste Schritt zur Entwickelung einer Liebhaberei, die ihn bald ganz einnahm. Er verliess sein Handwerk und machte den Geigenhandel zu seinem Beruf, da die Geigen ihn über alles interessirten. Wie ein gewöhnlicher Hausirer, nur mit einem Vorrath einiger Geigen von geringem Werth versehen, begann er seine erste Wanderung. Er besuchte die Klöster, brachte die dort befindlichen Instrumente in Ordnung und suchte dabei Kenntniss von den dort vorhandenen zu gewinnen, und sich Bezugsquellen für später zu eröffnen. Er durchreiste Städte und Dörfer Italiens und ging an dem geringsten Orte nicht vorüber ohne auf das zu fahnden, was er zu finden wünschte. Es passirte ihm hier öfters, dass man ihm recht gern ein saitenloses Instrument ersten Ranges für eine seiner gewöhnlichen Geigen, die er mit sich führte, überliess. Nachdem Tarisio eine ansehnliche Collection vortrefflicher Instrumente

zusammengebracht hatte, unternahm er seine erste Reise nach Paris, und zwar zu Fuss, seine Geigen auf dem Rücken. 1827 war es, als er in Paris bei dem Lautenmacher Aldric, beschmutzt und zerrissen wie er von der Wanderung war, in den Laden trat, um seine mühsam aufgefundenen Werthstücke anzubieten. Eine kleine schöne Nicolas Amati und fünf andere schöne Geigen von Magini, Ruggeri und anderen legte er zum Erstaunen des Lautenmachers auf den Tisch (s. Cremona, Niederheitmann), der sich aber doch über die Höhe der Preise wunderte, da er in dem schäbigen Manne keinen Kenner vermuthete. Sie wurden, nachdem ein beträchtliches herunter gedungen war, Handels eins, und T. kehrte nach Italien zurück, wo er seine besten Instrumente für diesmal noch zurückgelassen hatte. Bei einer zweiten Reise nach Paris führte er diese mit sich und erzielte bei andern grossen Händlern, bei Vuillaume, Thibout und Chanot, die von seinen Instrumenten entzückt waren, gute Preise, und wurde aufgefordert, nur immer mehr zu bringen. So wanderte der seltsame Mann viele Jahre hin und wieder und führte eine grosse Zahl der schönsten Instrumente auf den Weltmarkt von Paris und London, von wo aus sie in Hände gelangten, die sie zu würdigen verstanden. Man sagt von Tarisio, dass er ein grosser Händler, aber ein noch grösserer Liebhaber gewesen sei; wenn er ein recht kostbares Instrument verkauft hatte, pflegte er es im Auge zu behalten, und gerne wieder an sich zu bringen. G. Hart (Verfasser des Buches: »*The Violin: its famous makers and their imitators*«, London, 1875) erzählt, dass Tarisio zu Hause das Leben eines Einsiedlers geführt habe. Seine armselige Wohnung in der Porta Tenaglia in Mailand, durfte kein lebendes Wesen betreten. Seine nächsten Nachbarn wussten nichts von seinem Treiben; schweigend kam er und schweigend ging er. So sahen ihn seine Nachbarn eines Tages heimkehren, und nachdem mehrere Tage vergingen, ohne dass man etwas von ihm wahrnahm, auch auf lautes Klopfen an seiner festverschlossenen Thüre keine Antwort kam, wurde diese auf Befehl der Behörden geöffnet. Man fand Tarisio entseelt auf seinem Lager. Sein ganzes Mobiliar bestand aus einem Tisch und einem Stuhl. Aber Violinkasten zu Haufen aufgethürmt, die Wände voll Geigen, Böden, Decken und Schnecken. Nahe an hundert Instrumente der verschiedendsten Meister, darunter »Messie«, die Stradivari-Geige, deren Saiten noch von keinem Bogen berührt waren, nebst einem Dutzend anderer Geigen, Bratschen und Cellis desselben Meisters, ein Contrabass von Gaspard di Salo u. a. Man fand auch Werthpapiere und eine bedeutende Summe in Gold. Einige Neffen legitimirten sich später als Erben. Vuillaume in Paris reiste, sobald er die Nachricht von dem Tode des Tarisio erhielt, nach Mailand, und erstand die ganze Collection.

Tarnowsky, Alexander, Violinist, zu Wilna in Litthauen 1812 geboren, wo er von einem dortigen Lehrer den ersten Unterricht erhielt; in Paris, wohin er später ging, unterrichtete ihn Habeneck. Er gründete sich später in Clermont-Ferrand einen Wirkungskreis als Musiklehrer und Dirigent der dortigen Orchester-Concerte der Philharmonischen Gesellschaft. Er gab für die Violine mehrere Fantasien über Motive aus Opern und Romanzen heraus.

Taroni, Antonio, Kanonikus an der Kirche St. Barbara zu Mantua und Componist, der jedenfalls mehr veröffentlichte als die beiden in der Zeit ziemlich auseinander liegenden Werke: »*Madrigali a 5 voci*« (Venedig, 1612). »*Misse da Capella a 5 voci*« (ebend. 1646).

Tartaglini, Hippolyt, Tonkünstler des 16. Jahrhunderts, in Modena 1539 geboren, war an mehreren Kirchen Roms, auch an der St. Peterskirche, Organist. Er besass die Gunst des Kardinals Farnese und erhielt durch ihn das römische Bürgerrecht und die Ernennung zum Ritter vom goldenen Sporen. Im Jahre 1577 ging er als Kapellmeister an die Hauptkirche von Neapel und starb daselbst 1580. Ein fünfstimmiges Madrigal von Tartaglini findet sich in der Sammlung: »*Dolci Affetti, Madrigali a 5 voci di diversi eccellenti musici di*

Roma« (Rom, Alexander Gardane, 1585). Ausserdem ein Heft fünfstimmiger Madrigali von T. bei demselben Herausgeber 1576 und 1588.

Tartini, Giuseppo, einer der grössten, wenn nicht der grösste Violinspieler des 18. Jahrhunderts, wurde nicht nur der Gründer einer Schule des Violinspiels, sondern auch eines neuen Harmoniesystems. Er ist am 12. April 1692 zu Pirano in Istria geboren, erhielt zuerst in seiner Vaterstadt Unterricht und besuchte dann in Capo-d'Istria die Schule Dei Padri delle scuole. Hier erhielt er auch den ersten Unterricht im Violinspiel und machte darin bald bemerkenswerthe Fortschritte. Seine Eltern wünschten einen Geistlichen, einen Franziskanermönch aus ihm zu machen, wogegen er aber, damals ein tollkühner und lebhafter Jüngling von 18 Jahren, eine gründliche Abneigung hatte. So ging er denn auf die Universität Padua, um die Rechtswissenschaft zu studiren. Begabt wie er war, behielt er hier neben seinen Studien noch Musse zu andern Dingen und übte in dieser Zeit mit Vorliebe auch die Fechtkunst. Er erwarb darin eine so grosse Geschicklichkeit, dass er in dem sicheren Gefühl derselben nicht allein Gelegenheit suchte, diese zu zeigen, und mehrere Duelle auszufechten hatte, sondern dass er sogar den Entschluss fasste, nach Paris oder Neapel zu gehen und von und für die Fechtkunst zu leben. Eine andere Leidenschaft verhinderte die Ausführung dieses Planes. Er hatte sich in eine junge Dame verliebt, eine Verwandte des Cardinals von Padua, Georg Cornaro, und heiratete sie heimlich, musste jedoch fliehen, sobald diese Thatsache bekannt wurde. Der Cardinal liess ihn gerichtlich verfolgen, und unter die Anklage der gewaltsamen Entführung stellen, und da ihm auch seine Eltern jede Hülfe verweigerten, so irrte Tartini lange umher, bis er in einem Minoritenkloster zu Assisi, in welchem ein Verwandter von ihm Pförtner war, eine Zuflucht fand. Zwei Jahre verweilte er hier, bis ein Zufall dazu beitrug, ihn der Welt wieder zu geben. Während dieser unfreiwilligen Zurückgezogenheit beschäftigte er sich viel und immer mehr mit seiner Geige und unter Anleitung des Pater Boemo, eines ausgezeichneten Organisten, auch mit der Composition und der Kunst des Begleitens. Diese Beschäftigungen, die Ruhe des Ortes, vielleicht auch die kirchlichen Uebungen, hatten in Tartini eine vollständige Umwandlung hervorgebracht; er war ruhig, ja fromm geworden und blieb es auch fürs ganze Leben. Als er eines Festtages auf dem Chore des Klosters die Violine spielte, so erzählt man, habe der Wind den Vorhang in die Höhe gehoben, und ein Paduaner, der in der Kirche war, habe Tartini erkannt. Er brachte eiligst die Botschaft heim; der Cardinal aber hatte sich bereits zur Versöhnung bequemt, und so kehrte Tartini zu den Seinigen zurück. Bald darauf wurde er zu einer Akademie nach Venedig verschrieben und reiste mit seiner Frau dahin ab. Als er aber dort den berühmten Violinisten Veracini hörte, wurde er von dessen kühner Spielart so überrascht, dass er den andern Tag Venedig verliess, und nach Ancona ging, um den Gebrauch des Bogens zu studiren. Er brachte es auch in der Folge in der Kunst der Bogenführung zu einer bis dahin nicht gekannten Höhe. Während dieser Zeit des Studiums, im Jahre 1714, entdeckte er auch das Phänomen der sogenannten Combinationstöne, des Mitklingens eines tiefen Tons, wenn zwei höhere consonirende angegeben werden, und gründete später hierauf ein Harmoniesystem, welches er in seinem »*Tratatto di Musica*« weitläufig darlegt. 1721 wurde er erster Violinist an der Kapelle der Kirche des heil. Antonius zu Padua, einer der besten italienischen Kapellen, welche aus 16 Sängern und 24 Instrumentalisten bestand. 1723 folgte er in Gemeinschaft mit seinem Freunde, dem Violinisten Antonio Vandini, einer Einladung nach Prag zur Krönung Kaiser Karl V. und beide traten dann in den Dienst des Grafen Kinsky. Hier hörte ihn Quanz, der aber bei weitem mehr von seiner Fertigkeit, als seinem Vortrage, der ihm nicht rührend genug war, erbaut wurde. Von Tartini weiss man jedoch, dass er die Fertigkeit der Finger nicht als die Hauptsache einer Kunstleistung ansah. »Das ist schön«, pflegte er zu sagen, wenn ein Geiger grosse

Fingerfertigkeit entwickelte, »das ist schön, das ist schwer, aber hier (auf das Herz deutend) hat es mir nichts gesagt«.

Nach drei Jahren kehrten beide Italiener nach Padua zurück und Tartini errichtete daselbst 1728 eine Musikschule, nicht zu seinem Ruhm allein. »*Il maestro delle natione*« nannten ihn die Italiener wegen der Schüler, die aus allen Ländern zu ihm strömten. Ins Ausland ging aber Tartini nicht mehr, selbst die grössten Anträge und glänzendsten Anerbietungen konnten ihn nicht dazu bewegen. Noch 1744 wurden ihm von Lord Midlesex 3000 Pfd. Sterl. geboten, wenn er mit nach London ginge. Er schrieb an den Unterhändler: »Ich habe eine Frau, die mit mir gleichen Sinnes ist, und habe keine Kinder. Wir sind mit unserem Zustande sehr zufrieden, und wenn sich ja ein Wunsch in uns regt, so ist es doch der nicht, mehr zu haben«. In seiner Stellung als Soloviolinist, die er 48 Jahre lang inne hatte, erhielt er 400 Dukaten, wofür er nur verpflichtet war, an hohen Festtagen zu spielen; aber sein Eifer für Kirche und Kunst führte ihn viel öfter dazu. Seine Violinschule und ein kleines eigenes Vermögen vervollständigten seine Einnahmen so, dass er gemächlich davon leben konnte. Zu seinen bedeutendsten Schülern gehören: Nardini, Pasqualino Bini, Alberghi, Dominique Ferrari, Carminati, Capuzzi, Mad. de Sirmin und die französischen Violinisten Pagin und Lahoussaye. Im 78. Jahre starb er am 26. Februar 1770 an einem Krebsschaden, der sich am Fuss gebildet hatte. Bei der Nachricht seiner Krankheit eilte sein Schüler Nardini von Livorno zu ihm und pflegte ihn bis zu seinem Ende. Seine sämmtlichen geschriebenen Musikalien vermachte Tartini dem Grafen Thurn und Taxis, seinem Schüler, und seinem Freunde Professor Colombe trug er auf, sein Werk »*Delle ragioni e delle proporzioni libri sei*« durchzusehen und zum Druck zu befördern. Colombe starb darüber und der Verbleib dieses Manuscripts ist unbekannt. Tartini ist in der Parochialkirche der heil. Katharine begraben und Giulio Meneghini, sein Schüler und Nachfolger im Amt, veranstaltete einen Trauergottesdienst, auch wurde in der Kirche St. Antonio zu seinem Gedächtniss ein Requiem von Valotti aufgeführt.

Tartini, ein ausführender Künstler ersten Ranges, erlangte fast noch mehr Bedeutung als Lehrer und zugleich als Begründer einer Theorie. Dabei entwickelte er auch als Componist eine für einen Instrumentalisten seltene Thätigkeit. Er schrieb über 200 Concertstücke, von welchen einige noch unsere heutigen Programme zieren, und zu welchen auch die berühmte Teufelssonate *(Trille du diable)* gehört. Ueber die Entstehung derselben erzählt Tartini, dass er einst im Traume den Teufel aufgefordert habe, ihm etwas zu spielen, was dieser gethan, nachdem sie einen Pakt gemacht hatten, und dass diese Musik so schön gewesen sei, dass er nach dem Erwachen gleich versucht hätte, sie aufzuschreiben. Das im Traum Gehörte wäre allerdings noch viel schöner gewesen, als die auf diese Weise entstandene Teufelssonate (s. Teufelssonate).

Tartini's erstes Werk erschien 1734 in Amsterdam bei Royer: »*Sei concerti composti e mandati da G. Tartini a Gaspari Visconti*«, opera 1, lib. 1 und 2. Diese Concerte sind für Violine mit Begleitung von zwei Violinen, Viola, Violoncello, *Bass continuo* und Clavier. Drei dieser Concerte wurden in Paris separat gedruckt unter dem Titel: »*Tre concerti a cinque voci da Gius. Tartini*« und drei andere aus denselben Heften; ebenfalls in Paris: »*Concerti grossi, composti dell' Opera prima di Gius. Tartini.* Ein anderes Heft von Tartini trägt ebenfalls die Bezeichnung »*Opera prima: Sonate (XII) a violino e violoncello o cembalo dedicate a sua Eccellenza il signor Girolamo Ascanio Giustianiani di Giuseppe Tartini*« (Paris, Leclerc, chez Mad. Boivin; auch bei Le Cêne in Amsterdam als op. 1). Das zweite Werk, auch sechs Sonaten für Violine mit Violoncell, *Bass continuo* u. s. w., erschien in Rom, 1745, Paris und Amsterdam, und mit sechs anderen vereinigt unter dem Titel: »*XII Sonate a violino e basso* (nicht beziffert) *dedicate al Signor Guglielmo Fegeri da Giuseppe Tartini. Opera terza*« (Paris, Leclerc). Ferner sind noch bekannt: »*Sei concerti a violino solo,*

due violini, viola e violoncello o cembalo di concerto«, op. 4. »*VI Sonates a violon composées par M. Giuseppe Tartini di Padoa, dedié a M. Pagèn* (auch mit oeuvre 4 bezeichnet). *Six sonates a violon seul et basse continue, dedié a Pagèn«* (Paris, Leclerc, 1747). »*Six sonates idem«* (ibid. 1770). Noch andere Sonaten in Gruppen von sechs (Paris, Bertin, Meaupetit, Boivin, Leclerc, Mad. Castagneri). Eine Sammlung Violinsonaten »*L'Arte dell' arco«* in Paris von Cartier herausgegeben: »*L'Art de l'archet«*. »*Concerti (III) a cinque con violino obligato del Sig. Giuseppe Tartini. Libro I«* (Paris, Mad. Boivin, M. Leclerc, M. Castagneri, M. Lainé). »*VI Concerti a otto stromenti, a violino principale, violino primo, violino secondo, violino primo di ripieno, violino secondo di ripieno, alto viola, organo e violoncello obligato, des S. Giuseppe Tartini di Padua. Opera seconda«* (Stampato a spese di Gerhardo Frederico Witvogel a Amsterdam). »*Sei concerti a cinque stromenti, a violino principale, violino primo e secondo, alto-viola, organo e violoncello, composti e mandati per il Signor Giuseppe Tartini di Padoa. Opera prima, Libro secondo«* (Amsterdam a spesa di Michele Carlo, Le Cène). »*Sei concerti a cinque stromenti, a violino principale, violino primo e secondo, alto viola, organo e violoncello del Sig. Giuseppe Tartini e Casparo Visconti. Opera prima, libro terzo«* (Amsterdam a spese di Michele Carlo di Cène). Ausser diesen Werken hinterliess Tartini im Manuscript: 48 Sonaten für Violine und Bass, ein Trio für zwei Violinen und Bass und 127 Concerte für Violin-Solo, für zwei Violinen, Violo, *Bass continuo* u. s. w., ein vier- und fünfstimmiges, am Schluss achtstimmiges Miserere, 1768 in der päpstlichen Kapelle vor Clement XIII. aufgeführt.

Wie erwähnt, soll er bereits 1714 auf die Entdeckung der Combinationstöne (jetzt Differenztöne genannt) gekommen sein, doch gab er erst 1754 in dem erwähnten »*Trattato«* Kunde hiervon, während Romieu (s. d.) bereits 1751 in Frankreich und Sorge (s. d.) in Deutschland schon 1745 darüber berichten. Doch weil Tartini ein Harmoniesystem darauf baute, so nannte man die Combinationstöne auch Tartinische Töne. Tartini's System erfuhr sehr heftige Anfeindungen, namentlich stellte es Serre (»*Observations sur le principe de l'harmonie«*, S. 109—169) als falsch und in der Praxis unhaltbar dar. Zur weiteren Begründung seines Systems veröffentlichte Tartini 1767 »*De principii dell' armonia musicale contenuta nel diatonico genere«* (Padoa, 1767, in 4°, 120 S.) und direkt gegen Serre wandte er sich in der Schrift: »*Risposta de Giuseppe Tartini alla critica del di lui Trattato di musica di M. Serre di Ginevra«* (in Venedig, 1767). Die Entdeckung des sogenannten dritten Klanges, der durch zwei rein erklingende Intervalle erzeugt wird, ist allerdings von grosser Wichtigkeit, doch bieten die Folgerungen, die Tartini aus dieser Entdeckung zog, sehr viel Angriffspunkte. Er schliesst aus dieser Erscheinung, dass jeder Ton aus dem Zusammenklange bestimmter harmonischer Progressionen, die er harmonische Monaden nannte, entsteht. Schon dieser Grundsatz wird mit Recht angefeindet und widerlegt. Das weitere System aber, das Tartini darauf errichtete, ist dann mit metaphisischen und philosophischen Formeln so verbaut, dass es nur sehr schwer verständlich wird. Nach dem Vorgange Kepler's dachte sich Tartini im Kreise eine metaphisische Zeugung, die von einem Individuum ausgeht, um das andere hervorzubringen, indess das Erzeugende stets als das Ganze fortexistirt. Darnach ist ihm auch im Kreise, dessen Durchmesser ihm für die Saite gilt, das harmonische Princip enthalten, das er dann nach dem harmonischen, arithmetischen und geometrischen Eigenschaften des Kreises entwickelt. Ein Brief von Tartini an seine Schülerin Sig. Lombardini, spätere Mad. Sirmen, über die Kunst des Violinspiels, wurde einige Monate nach dem Tode Tartini's in »*L'Europa letteraria«* (Jahr 1770, Band V, Th. II, S. 74 u. f.) mit dem Titel: »*Lettera alla signora Maddalena Lombardini, inserviente ad una importante lezione per i suonatori di violino«* abgedruckt. Das Schriftchen erschien noch in demselben Jahre in Venedig ein halbes Blatt in 8°, ausserdem von Burney 1771 in englischer Uebersetzung: »*Tartini's Letter to signora Lombardini (afterwards Signora Syrmen); published as an important Lesson to performers on the*

violin.« (London, in 8°; eine zweite Ausgabe mit italienischem Text London, R. Bremner, 1779, zwei Blatt in 4°) und von Fayolle in »*Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Pugnani et Viotti*« (Paris, 1810, in 8°) in französischer Sprache. Eine deutsche Uebersetzung gab der Organist Heinrich Leopold Rohrmann heraus unter dem Titel: »Magdelein Lombardini«, enthaltend eine wichtige Lection für die Violinspieler (Hannover, 1786, in 4°, 12 Seiten). Dieselbe, wenigstens eine ihr vollständig gleiche Uebersetzung findet sich in »Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler« u. s. w. von Hiller (1784, S. 278—285). Eine Schule der Verzierungen von Tartini für seine Schüler zusammengestellt »*Trattato delle appoggiature si ascendenti che discendenti per il violino, come pure il trillo, tremolo, mordente, ed altro, con dichiarazione delle cadenze naturali e composte*« ist von Pietro Denis ins Französische übersetzt herausgegeben: »*Traité des agréments de la musique contenant l'origine de la petite note, sa valeur, la manière de la placer, toutes les différentes espèces de cadences etc.*« (Paris, de la Chevardière, 1782, in 8°, 94 S.).

Ueber Tartini selbst sind folgende Schriftchen erschienen: 1) »*Orazione delle lodi di Giuseppe Tartini, recitata nella chiesa de' RR. PP. Serviti in Padova li* 31 *di marzo l'anno* 1770, *Abbé Fanzago* (Padova, 1770, in 4°, 48 S.). Dasselbe nebst einem Nachruf von P. Valotti unter dem Titel: »*Elogi di Giuseppe Tartini primo violinista nella capella del Santo etc.*« (Padova, C. Conzati, 1792, in 8°, 99 S.). 2) Nachrichten über Joseph Tartini von J. A. Hiller »Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter u. s. w.« (Leipzig, 1784, in 8°, S. 267 bis 285). 3) »*Elogio di Tartini par Augustin Forno in Palermo*«. 4) »*Giuseppe Tartini, sua vita*« findet sich in dem Buche von Camille Ugoni »*Della letteratura italiana nella seconda metà del secolo XVIII*« (Brescia, per Nic. Bettoni, 1802, Th. 1, S. 1—28). 5) Nachrichten über das Leben und die Arbeiten Tartini's von Fayolle in den oben erwähnten Werken. Das Porträt Tartini's ist gestochen von Carlo Calcinoto in Padua, von Scheener 1787 zu London und ein drittes 1810 nach einer Zeichnung von Guérin.

Taschengeige, franz. *poche, pochette,* ital. *pochette,* kleine, dreisaitige Taschengeige (s. Sackvioline).

Taskin, Pascal, geschickter und erfindungsreicher Clavierbauer, ist zu Lüttich 1730 geboren, kam aber jung nach Paris, wo er ein Schüler des Instrumentenmachers Blanchet und dessen Nachfolger wurde. Er war Hofclaviermacher und Aufseher über die zur königlichen Kapelle gehörigen Instrumente. Seine Claviere zeichneten sich durch verbesserte Spielart und veredelten Klang aus. Den letzteren erzielte er, indem er anstatt der Federkiele die Saiten vermittelst Stückchen Büffelhaut zum Klingen brachte. Er nannte die Instrumente deshalb: *Instrument à peau de buffle.* Taskin starb in Paris 1793.

Tastatur, engl. *Key-board,* nennt man den Inbegriff sämmtlicher Tasten eines Pianofortes, einer Orgel und anderer Clavierinstrumente. Man hat dafür auch den Ausdruck Claviatur (s. d.). Dass im Ganzen sonst die Tastaturen an Umfang der Tasten geringer, die Form der einzelnen Tasten ehemals eine etwas andere und die Bearbeitung eine rohe, weniger elegante war, sei noch bemerkt. Der Grund der Vervollkommnung im Claviaturbau ist in der fabrikmässigen Herstellung und in der Theilung der Arbeit zu suchen.

Taste oder Clavis heisst jeder der hebelartigen Theile an Clavierinstrumenten und Orgeln, durch dessen Niederdrücken der Ton hervorgebracht wird. Der deutsche Name kommt daher, weil diese beweglichen Theile »betastet« werden, theils mit den Fingern (Manual), theils mit den Füssen (Pedal). Der lateinische Ausdruck Clavis (Schlüssel) ist von der Orgel herzuleiten, wo durch Niederdruck der Taste die Cancelle gewissermassen aufgeschlossen wird. Soviel Tasten ein Instrument hat, ebensoviel hat es Töne, da jede Taste nur einen Ton hervorbringen kann. Weil vormals bei Clavieren und Orgeln der Tonumfang sehr gering war, so war auch die Zahl der Tasten eine kleinere, als jetzt bei unsern sehr vollkommenen Instrumenten. Man fertigt bekanntlich die Tasten von Holz und belegt sie

mit Elfenbein- und Ebenholzplatten; für das kostbare Elfenbein dienten sonst gewöhnlich Knochen, und jetzt auch Wallross, da für die Unmasse von Claviaturen nicht genug Elephantenzähne zu haben wären. In ältesten Zeiten des Orgel- und Clavierbaues war der Unterschied von Ober- und Untertasten auf der Claviatur gar nicht vorhanden, und als die Obertasten für die Halbtöne nach und nach im 15. und 16. Jahrhundert hinzukamen, war lange Zeit, bis Anfang des 19. Jahrhunderts, die Farbenordnung der Tasten eine der heutigen entgegengesetzte, d. h. die Obertasten waren weiss, die Untertasten schwarz oder von braunem Holz, wie man das an alten Orgeln und Clavieren sehen kann. Statt des Ebenholzes bediente man sich des billigern Birnbaumholzes und des Buchsbaums zu den Tasten. Wie die einzelnen Tasten und ihre Vereinigung (Tastatur) am zweckmässigsten herzustellen sind, das lehrt der Clavierbau, darin man es seit den letztern 50 Jahren sehr weit gebracht hat, und erwarte man darüber hier keine Anweisung. Gutes, trockenes Holz und saubere Arbeit fordert man von jeder soliden Fabrik von Claviaturen. Die rechte Stellung der Stifte für die Hebel und die grössere oder geringere Schwere des hintern Theils am Wagbalken bedingen das leichtere oder schwerere Traktament der Tasten.

Tasten- oder Tastaturinstrumente sind alle Musikinstrumente mit Claviatur. Hierzu gehören: Orgel, Clavier, Clavicembal, Clavicord, Clavicitherium, Pianoforte in Tafelform, Flügel, Pianino, Physharmonica, Glockenspiele mit Claviatur und alle Arten der modernen Ziehharmonicas. Einige Tasten (Claves) hatte auch das veraltete, mit Kurbel zum Drehen eines Rades versehene Saiteninstrument, das schon im 9. Jahrhundert als Organistrum abgebildet ist, später *cifonie* und *symphonie*, in Frankreich *Vielle* heisst, in Deutschland Bauern- und Bettlerleyer, *lyra mendicorum* genannt wird.

Tastenbrett heisst das Brett bei der Claviatur, auf welchem die Tasten, durch ein Charnier zu bewegen, ruhen.

Tastengeige, s. Xänarphika.

Tasten-Harmonica oder Clavier-Harmonica nennt man die mit Claviatur versehenen Glockenspiele und Glasharmonica's (s. Harmonica, Band 4, S. 536 d. Lexik.).

Tastenschrauben sind an der Orgel die Schrauben, durch welche die Tasten höher oder tiefer gestellt werden können.

Tastiera (ital.), die Claviatur, zuweilen auch für Griffbrett der Bogeninstrumente gebraucht, z. B. *sulla tastiera*, am Griffbrette, d. h. die Saiten sollen, vom Stege entfernt, nahe an dem Griffbrette angestrichen werden.

Tasto solo, abgekürzt *t. s.*, zeigt in der Generalbassstimme an, dass nur der Bass allein, ohne die sonst darüber gestellten Accorde gespielt werden soll.

Tatto (ital.), Tact.

Taubentanz, russ. *Golubez*, ein russischer Nationaltanz, der mit Begleitung der Balaleika und der Gudok ausgeführt oder auch nach der Melodie eines Liedes getanzt wird. Er stellt den Streit und die Versöhnung zweier Liebenden dar; die Tänzer hüpfen dabei abwechselnd auf einem Fusse und wiederholen oftmals das Wort »*Golub*« (Taube), daher der Name.

Tauber, J. S., Flötenvirtuos, zu Naumburg in Sachsen 1750 geboren, war Schüler von Götze in Dresden, besuchte die Universität Göttingen und wurde in Bernburg Mitglied der herzoglich bernburgischen Kapelle. Er starb 1803. In Leipzig bei Peters und in Mannheim bei Heckel sind einige Compositionen für die Flöte erschienen.

Tauber, Johann Heinrich, dänischer Gelehrter, lebte als Professor und Direktor der Akademie zu Sorau Ende des 18. Jahrhunderts. Er gab eine Abhandlung in dänischer Sprache heraus: »Gesang und Zeichnen, ein Mittel zur Veredlung junger Leute überhaupt, insonderheit der Studirenden«. Dieselbe ist auch abgedruckt in der Monatsschrift: »*Maanedskriftet Iris, udjivet af S. Paulsen.* 2 *den Aargang,* 1792, IV. Band«.

Taubert, Ernst Eduard, geboren am 25. September 1838 zu Regenwalde

in Pommern, Sohn des dortigen Superintendenten, musste nach Absolvirung der Gymnasialzeit auf Wunsch des Vaters in Berlin und später in Bonn Theologie und Philologie studiren. Hier in Bonn zufällig mit Albert Dietrich bekannt geworden, genoss er zum ersten Mal bei ihm als bei einem wirklichen Musiker theoretischen Unterricht; später entschloss er sich gegen den Willen seines Vaters, der seine Hand gänzlich von ihm zurückzog, sich ganz der Musik zu widmen, ging nach Berlin, contrapunktirte eifrig bei Kiel und ist in Berlin bisher wohnen geblieben, nachdem er zeitweise in Leipzig und Weimar seinen Aufenthalt genommen hatte. Aus der Reihe von Compositionen aller Art, die er bisher veröffentlicht hat, heben wir seine vierhändigen Stücke: »Unter fremden Musikanten«, op. 22 (bei Leuckart) und Walzer zu vier Händen, op. 33 (bei Haynauer) hervor; desgleichen seinen »Liedercyklus aus dem Trompeter von Säckingen« (bei Breitkopf & Härtel) und seine zwei Hefte »Toskanische Melodien« nach Texten von Gregorovius (bei Kistner). Aus seinen Kammermusikwerken verdienen besonders hervorgehoben zu werden: die Violinstücke, op. 17 (bei Siegel), sein Clavierquintett, op. 32 (bei Paez in Berlin) und sein Streichquartett, op. 34 (bei Siegel), die ebenso Erfindung, wie technisches Geschick zeigen und in weiteren Kreisen Anerkennung gefunden haben. Da der Componist sich in der Vollkraft des männlichen Alters befindet, sind die Akten über ihn natürlich noch nicht geschlossen. Augenblicklich (1878) ist er auch kritisch thätig als Referent der politischen Zeitung »Die Post«. Obwohl er sich entschieden der neudeutschen Richtung angeschlossen hat, ist er dabei ersichtlich bemüht, sich die Unparteilichkeit zu bewahren, wie denn auch bei seinen Compostionen anerkannt werden muss, dass er seine eigenen Wege zu wandeln sucht.

Taubert, Gottfried, ein geborener Ronneburger, um 1700 Student in Leipzig und seit 1710 öffentlicher Tanzmeister daselbst, ist merkwürdig durch sein umfangreiches, gelehrtes, dem Kurprinzen Friedrich August von Sachsen gewidmetes Werk über Tanzkunst, betitelt: »Rechtschaffener Tantzmeister, oder gründliche Erklärung der frantzösischen Tantzkunst, bestehend in drei Büchern, deren das Erst *(historice)* des Tantzens Ursprung, Fortgang, Verbesserung, unterschiedlichen Gebrauch, Zulässigkeit, vielfältigen Nutzen und andere Eigenschaften mehr untersuchet. Das Andere *(methodice)*, der so wol galanten als theatralischen frantzösischen Tantz-Exercitii, Grund-Sätze, Ethice, Theoretice und Practice, das ist: was in dem Prosaischen Theile zu der äusserlichen Sitten-Lehre und gefällig-machenden Aufführung: was in dem Poetischen Theile zu der theoretischen Wissenschaft und Betrachtung so wol der nidrigen Kammer- als hohen theatralischen Täntze: und was in Praxi sowol zu der Regelmässigen Composition und geschicklichen Execution als gründlichen Information dieser beyden Haupt-Theile gehöret, deutlich zeiget. Anbei wird, nebst einer ausführlichen Apologie für die wahre Tantz-Kunst, der Haupt-Schlüssel zu der Choreographie oder Kunst alle Täntze durch Charakteres, Figuren und allerhand Zeichen zu beschreiben, als welches ingeniöse Werck vormals durch Mrs. Feüillet, Tantzmeister in Paris, ediret, anitzo aber, nebst den Kupfferstichen, von dem Autore aus dem Frantzösischen in das Teutsche, und in diesen Format gebracht worden, zu finden seyn; Und das Dritte *(discursive)* deren Maitres, Scholaires, Assemblées, Balls, Hochzeit-Täntze und anderer Tantz-Compagnien Requisita, wie sie nemlich beschaffen seyn sollen, und unterweilen beschaffen sind, zulänglich erörtert. Endlich ist ein vollständiges Register aller eingebrachten Sachen beigefüget worden« (Leipzig, 1717, Fr. Lanckischens Erben, 4°, 1176 Seiten und Register). Der abschreckend lange Titel überhebt uns der weitern Inhaltsanzeige dieses Buches, das für Geschichte der Tanzkunst und Tanzmusik gar manche treffliche Notiz darbietet.

Taubert, Otto, Dr., ordentlicher Lehrer am Gymnasium und Cantor an der Stadtkirche zu Torgau, Dirigent des städtischen Gesangvereines, am 26. Juni 1833 zu Naumburg a/S. geboren. Er besuchte das Gymnasium seiner

Vaterstadt, war während dieser Zeit Mitglied, in den zwei letzten Jahren Präfekt des dortigen Domchores, und in der Musik Schüler von Otto Claudius. Von 1855—1858 studirte er in Halle Philologie, wurde 1859 in Bonn rite zum Dr. phil. promovirt, unterrichtete an verschiedenen höheren Lehranstalten in der Rheinprovinz, Westphalen und Ostpreussen und wurde Ostern 1863 in seine jetzige Stellung berufen. In dieser verhalf er, neben der traditionellen Pflege der Kirchenmusik mit Begleitung des Orchesters, dem *a capella*-Gesange zu grösserer Ausdehnung; betonte aber dabei das protestantische Element der Art, dass er alle specifisch-katholische Musik aus der Kirche verbannte und veranstaltete mit dem Kirchenchore zeitweise selbständige Concerte. Als Gesanglehrer am Gymnasium führte er wiederholt Sophokleische Stücke mit der Musik neuerer Componisten auf. Mit seinem Gesangvereine brachte er unter anderen folgende Werke zur Aufführung: »Alexanderfest« und »Josua« von Händel, »Schöpfung« und »Jahreszeiten« von Haydn, »Weltgericht« von Schneider, »Hiob« von L. Klein, »Huss«, »Gutenberg«, »Lazarus« von Löwe, »Athalia«, »Elias«, »Christus« von Mendelssohn, »*Ver sacrum*« von Ferd. Hiller. Anfangs Alles mit eigenen Kräften, in den letzten Jahren unter solistischer Mitwirkung vorzüglicher auswärtiger Kräfte. Als Orchester steht ihm die Regimentskapelle des 72. Infanterie-Regiments zur Verfügung (das Stadtmusikchor ist vor drei Jahren eingegangen). Auch literarisch und als Componist zeigte er sich thätig. Von ihm erschienen: 1) Dichtungen, München-Gladbach, 1859 (darunter das vielfach in Musik gesetzte Lied: »Wenn ich zwei gehen seh' in Lieb' gesellt«). 2) »Paul Schede (Melissus), Leben und Schriften« (Torgau, 1864). 3) »Die Pflege der Musik in Torgau vom Ausgange des 15. Jahrhunderts bis auf unsere Tage« (Torgau, 1868). 4) »Der Gymnasial-Singchor zu Torgau in seiner gegenwärtigen Verfassung nebst Nachträgen zur Geschichte der Pflege der Musik in Torgau« (Torgau, 1870). Von seinen Compositionen sind zu erwähnen ausser einer Reihe von Liedern, op. 1, 2, 3, 4, 5, 7, ein »*Salvum fac regem*« für gemischten Chor; »Skolion des Kallistratos« für Männerchor (griechisch und deutsch) und andere Männerchöre.

Taubert, Wilhelm Carl Gottfried, ist am 23. März 1811 zu Berlin geboren. Sein Vater war früher Regiments-Hoboist gewesen und wirkte noch, nachdem er eine Anstellung als Kanzleidiener im Kriegsministerium gefunden hatte, in Gartenconcerten und dergl. mit. So wurde die Freude an der Musik auch in dem Sohne früh rege und im zarten Alter hatte dieser bereits ohne Unterweisung gelernt kleine Stückchen auf der Piccoloflöte zu blasen. Sein erster Lehrer, der nachmalige Direktor des königlichen Domchors in Berlin, Neithardt, der den Knaben im Clavierspiel unterrichtete, war von den Fähigkeiten desselben wenig erbaut und auch Zelter, dem die Mutter den Knaben später zur Prüfung zuführte, sprach sich durchaus ablehnend über die Begabung desselben aus. Durch den Kriegsrath Langheinrich wurde der kunstsinnige General von Witzleben auf den jungen Taubert aufmerksam gemacht und er übernahm die weitere Sorge für die Ausbildung des nunmehr 12jährigen Knaben. Ludwig Berger wurde jetzt sein Lehrer und die nicht gewöhnliche Begabung des Schülers für das Clavierspiel entwickelte sich jetzt so rasch, dass er schon in dem nächsten Jahre öffentlich als Clavierspieler auftreten konnte, und in wenigen Jahren den Ruf eines der geachtetsten Künstler seines Fachs erwarb. Daneben vernachlässigte er auch seine wissenschaftliche Ausbildung nicht, er absolvirte das französische Gymnasium und besuchte durch fünf Jahre die Universität, obgleich er längst entschlossen war, die künstlerische Laufbahn zu verfolgen. Von geringerem Erfolge waren die theoretischen Studien, die er unter Berger und Bernhard Klein betrieb. Sein Talent für Composition erscheint der Hast gegenüber, mit welcher er nach äusserer Anerkennung, nach Erfolgen rang, nicht bedeutend genug, und so gönnte er sich eigentlich auch nicht die Zeit, sich eine feste und höheren Ansprüchen genügende Technik anzueignen. Indem er dem Geschmack des Salons seiner Zeit huldigte, gelang

es ihm, mit einigen Claviercompositionen vorübergehende Erfolge zu erreichen und mit einzelnen seiner: »Lieder aus der Kinderwelt« sogar eine Zeit lang ernster gestimmte Kreise zu interessiren; grössere Bedeutung gewannen indess auch diese ebenso wenig, wie irgend eine andere seiner zahlreichen Compositionen. Mit um so grösserem Geschick wusste er anderweitig Erfolge zu erzielen. Bereits 1831 wurde ihm die Leitung der Hofconcerte am Piano übertragen; 1834 schon ernannte ihn die Akademie der Künste zu ihrem Mitgliede; 1841 wurde er Musikdirektor an der königl. Oper und 1845 Hofkapellmeister und in dieser Stellung verblieb er, bis er 1870 mit dem Titel Oberkapellmeister von der Oper zurücktreten musste. Seitdem blieb ihm nur die Leitung der Hofconcerte und der Soiréen der königl. Kapelle. An der Gründung dieser Soiréen (Winter 1842—1843) war er lebhaft betheiligt, was ihm als unbestrittenes Verdienst angerechnet werden muss, denn der pekuniäre Erfolg derselben ist ein aussergewöhnlicher; es wurde durch sie dem Pensionsfond für die Wittwen und Waisen der Mitglieder der Kapelle bereits eine enorme Summe zugeführt. Der kleinliche Kapellmeistergeist, von dem Taubert besessen ist, wie kaum ein anderer seiner Herren Collegen, verhinderte indess, dass die Soiréen auch die historische Bedeutung erlangten, welche sie gewinnen mussten. Da er selbst so geringe Erfolge als Componist zu erzielen vermochte, trieb ihn das zu einer immer energischeren Opposition gegen die Schöpfungen der Gegenwart, die durch ihn nicht die mindeste Förderung erfahren. Während alle andern derartigen Institute die hervorragenderen Werke auch der Neuzeit auf ihre Concertprogramme bringen, geschieht dies Seitens der Berliner königl. Kapelle nur selten, und dann auch meist durch andere Rücksichten bedingt, und so, dass es der Produktion der Gegenwart nicht zur besondern Ehre gereicht. Daher vermochte auch die königl. Kapelle nicht die hohe Stufe, die sie ihrer Zusammensetzung aus den besten Künstlern nach einnehmen müsste, auch thatsächlich zu gewinnen. Selbst der ausgezeichnetste Virtuose geht in seinen Leistungen zurück, wenn er nicht ununterbrochen sein Repertoir durch neuere Werke bereichert und ganz ebenso ergeht es einer Kapelle, die nur selten über den beschränkten Kreis eines feststehenden Programms hinausgreift.

Von Taubert's zahlreichen Compositionen sind nur wenige noch mehr als dem Namen nach bekannt. Bereits am 30. März 1831 wurde seine erste Sinfonie aufgeführt; 1832 folgte die Oper »Die Kirmes«, 1833 die Ouverturen zu »Othello«, zu »Der Zigeuner« und zum »Grauen Männlein«. Seine Musik zum Schauspiel »Das graue Männlein« wurde in Dresden aufgeführt; 1834 ging die Oper »Der Zigeuner« im königl. Opernhause in Berlin in Scene; ihr folgte 1842 die einaktige Oper »Marquis und Dieb«; 1843 schrieb er auf Befehl des Königs Friedrich Wilhelm IV. die Chöre zur »Medea des Euripides«, die in Berlin und einigen andern Städten zur Aufführung gelangten. 1844 lieferte er dann die Musik zu Tieck's »Der gestiefelte Kater« und 1845 zu desselben Dichters »Blaubart«; 1846 führte er eine neue Sinfonie (in *F-dur*) auf und 1850 eine dritte in *H-moll*. Zur Unterstützung seiner Bewerbung um das durch Rungenhagen's Tod erledigte Direktorat der Sing-Akademie componirte er Klopstock's »Vater unser«, das auch am 28. Jan. 1852 zur Aufführung gelangte. 1853 schon ging dann seine neue Oper »Joggeli« im königl. Opernhause in Scene. 1855 brachte er wieder eine neue Sinfonie (*C-moll*) heraus und dirigirte in München seine Musik zu Shakespeare's Drama »Der Sturm«. Seine Oper »Macbeth« ging wieder in Berlin in Scene (1857), ebenso wie seine jüngste Oper »Cäsario« (1875) und keins dieser Werke vermochte auch nur die, seiner Wirksamkeit näherstehenden heimischen Kreise mehr als vorübergehend zu interessiren. Mit mehr oder weniger pikanten conventionellen Redensarten vermag man wohl auf Augenblicke zu unterhalten, aber nicht auf die Dauer, am wenigsten aber ein Kunstwerk von Bedeutung zu schaffen. Tiefern Inhalt aber verräth Taubert's Tonsprache nirgends und da auch seine Technik sich nicht über das

Maass einer gewissen Routine erhebt, so konnten seine Compositionen, trotzdem sie unter den möglichst günstigsten Umständen in die Oeffentlichkeit gelangten, nirgend feste Wurzel fassen. Auch die relativ besten Werke Taubert's, die »Kinderlieder«, würden, obgleich sie sich dem beschränktesten Bedürfniss unserer Salons anschmiegen, niemals den Erfolg errungen haben, wenn sie nicht von Sängerinnen wie die Lind, Johanna Wagner, Frau Harriers-Wippern und Andern in die Oeffentlichkeit eingeführt worden wären. Für den Mangel an Erfolgen auf diesem Gebiet müssen ihn die äusseren Auszeichnungen entschädigen, die er zu erringen wusste. Er ist gegenwärtig Vorsitzender des Senats der musikalischen Abtheilung der Akademie der Künste in Berlin, Mitglied mehrerer Gesellschaften und eine Reihe von Orden schmücken seine Brust, wie: der rothe Adlerorden 4. Classe, das Verdienstkreuz des herzoglich sächsischen Hausordens Ernestinischer Linie, der königlich bairische Verdienstorden vom heiligen Michael 1. Classe u. s. w.

Taubner, Anton Maurin, Organist aus Böhmen, gehörte als Violinist zur Kapelle des Prinzen Lobkowitz; er dirigirte die Kirchenmusiken bei den Ursulinerinnen und in der Kirche S. Nepomuk in Prag um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Im Manuscript sind Messen, Motetten und Oratorien in Prag aufbewahrt, als: »Horeb«, 1741. »Das Haus Jacobs«. »Die Hochzeit des Lammes«, 1754. »Das Grab des Herrn«, 1758, u. a.

Tauleiara, ein älterer Ausdruck für Castagnetten (s. d.).

Tausch, Franz, ausgezeichneter Clarinettist, eigentlich der Begründer des Virtuosenthums auf der Clarinette, wurde in Heidelberg am 26. Decbr. 1762 geboren. Sein Vater Jacob Tausch war Musiker, seit 1764 bei der Kurfürstlichen Kapelle zu Mannheim angestellt. Der junge Tausch liess sich schon im achten Jahre vor dem Kurfürsten auf der Clarinette hören und wurde in Folge dessen sofort in dessen Kapelle aufgenommen. 1777 kam er mit dem Hofe nach München, begleitete den Kapellmeister Winter nach Wien und kehrte nach einem sechsmonatlichen Aufenthalt, den er zu eifrigen musikalischen Studien benutzte, nach München zurück. 1784 unternahm er eine Reise durch das nördliche Deutschland und besuchte auch Berlin und Dresden. 1790 wurde er von der regierenden Königin von Preussen berufen und trat bald darauf als Kammermusikus ein. Ungefähr 1799 richtete er musikalische Versammlungen ein, die wöchentlich stattfanden und aus denen 1805 ein Institut für Blasinstrumente hervorging. Heinrich Bärmann und sein Sohn Friedrich Wilhelm sind seine besten Schüler. Franz Tausch starb am 9. Febr. 1819 zu Berlin. Sein Sohn:

Tausch, Friedrich Wilhelm, Königl. Kammermusiker und Clarinettist der Königl. Kapelle zu Berlin, trat 1815 in die Königl. Kapelle und führte nach seines Vaters Tode dessen Conservatorium für Blasinstrumente weiter. Er starb am 29. April 1845. Sowohl sein schöner Ton wie seine aussergewöhnliche Fertigkeit stellten ihn in die Reihe der ersten Clarinettvirtuosen seiner Zeit.

Tausch, Julius, ist am 15. April 1827 in Dessau geboren und erhielt seine musikalische Ausbildung zunächst durch den Unterricht von Friedrich Schneider in Dessau. Vom April 1844 bis Ende October 1846 war er dann Schüler des Conservatoriums der Musik zu Leipzig und insbesondere der damals bei demselben thätigen Meister Mendelssohn, Hauptmann u. A. und widmete sich vorzugsweise dem Studium der Composition und dem Pianofortespiel. Im November 1846 ging er nach Düsseldorf. Hier, sowie an anderen Orten trat er zunächst als Pianist auf. Nach Rietz's Abgange übernahm er die Direktion der bisher von diesem geleiteten Künstler-Liedertafel und in den Jahren 1853 bis 1855 im Auftrage des Comité's des Allgemeinen Musikvereins die Vertretung R. Schumann's, zu dessen Nachfolger er 1855 definitiv gewählt wurde. Seine Compositionen bestehen in Kirchenmusiken, Ouverturen und andern Orchestercompositionen, gemischten Chören, Männerchören, Liedern,

Clavierstücken u. s. w. Im Druck sind bisher erschienen: op. 1 »Fantasiestücke für Pianoforte«, zwei Hefte; op. 2 »Acht Lieder«; op. 3 »Duo für Pianoforte und Violine«; op. 4 Musik zu Shakespeare's »Was ihr wollt«, Partitur und Clavierauszug; op. 5 »Männerchöre«; op. 6 »Sechs Lieder«; op. 7 »Drei Malkastenmärsche«; op. 8 »Sechs Lieder«; op. 9 »Fest-Ouverture«; op. 10 »Der Blumen Klage auf den Tod des Sängers« für Sopransolo, Frauenchor und Orchester; op. 11 »Ave Maria« für Sopran und Orchester; op. 12 »Dein Leben schied, dein Ruhm begann«, Concertstück für Männerchor und Orchester; op. 14 »Zwei Duette für Sopran und Tenor«; op. 15 »Drei Lieder«. Seit dem Jahre 1853 leitet er auch die Abonnementsconcerte und war ausserdem als Mitdirigent bei den Niederrheinischen Musikfesten, die in Düsseldorf in den Jahren 1863, 1866, 1869, 1872 und 1875 stattfanden, thätig.

Tauscher, J. G., Gerichtsdirektor zu Waldenburg, später Notar zu Lössnitz, wo er 1787 starb. Ihm wird folgende Arbeit zugeschrieben: »Versuch einer Anleitung zur Disposition der Orgelstimmen, nach richtigen Grundsätzen und zur Verbesserung der Orgeln überhaupt« (Waldenburg, 1778, in 8°, 78 S.). Angehängt ist eine Nachricht von einer neuerfundenen Windlade der Gebrüder Wagner, Orgelbauer zu Schmiedefeld bei Ruhla.

Tausig, Aloys, Pianist, geboren zu Prag 1820, zeigte bereits im Knabenalter bedeutende Begabung für das Clavierspiel. Er kam 1831 nach Wien und erhielt dort den Unterricht Thalberg's, unter dessen Leitung er schnelle und bedeutende Fortschritte machte. 1837 unternahm er eine Concertreise durch Deutschland, besuchte Petersburg und errang überall den Ruf als eleganter Clavierspieler. Nach Prag zurückgekehrt, widmete er sich dem Unterricht, später liess er sich in Warschau nieder, wo er einer der gesuchtesten Clavierlehrer wurde und siedelte dann nach Dresden über. Claviercompositionen von ihm erschienen: »*Deux morceaux de salon pour piano*«, op. 1 (Leipzig, Breitkopf & Härtel). »*La Sirène grande étude pour le piano*«, op. 6 (ibid.). »*Grande fantasie idem*«, op. 7 (ibid.). »*La Berceuse, idem*«, op. 8 (Warschau, Friedlein). Sein Sohn:

Tausig, Carl, einer der genialsten Claviervirtuosen der jüngsten Vergangenheit, ist am 4. Novmbr. 1841 zu Warschau geboren und genoss bis zu seinem 14. Jahre den Unterricht seines Vaters im Clavierspiel. Die Vollendung der Ausbildung des aussergewöhnlich begabten Kunstjüngers übernahm dann Franz Liszt und unter seiner Leitung entfaltete sich Tausig's Genie in wahrhaft wunderbarer Weise, so dass, wie das nicht anders zu erwarten war, als er in die Oeffentlichkeit trat, Ende der fünfziger Jahre, er eben so staunende Bewunderung als heftige Opposition fand. Die ungewöhnliche Technik, wie man sie bisher nur an dem Grossmeister des Clavierspiels, an Franz Liszt, kannte, wie das Stürmische, wild Leidenschaftliche seines Vortrags erwarben ihm bald ebenso enthusiastische Verehrer wie heftige Gegner. Nach erfolgreichen Concertreisen und wechselndem Aufenthalt in Dresden 1859 und 1860 und in Wien 1862 liess er sich 1865 in Berlin nieder. Hier errichtete er die Akademie für das höhere Clavierspiel, die seine bedeutende Fähigkeit auch für die Lehrthätigkeit zeigte. Hier vollzog sich denn auch an ihm selber jener Läuterungsprozess, aus welchem sein Genius hellleuchtend, ohne trübende Schatten hervorging. Tausig beschäftigte sich auch eifrig mit wissenschaftlichen, namentlich philosophischen Studien und unter dem Einfluss derselben concentrirte sich seine leidenschaftliche übersprudelnde Innerlichkeit zu jener künstlerischen Ruhe, die ihn bald zu dem unvergleichlichen Clavierinterpreten der Meisterwerke machte, vor dem nun auch die Opposition verstummen musste. So wurden seine Concerte und Soiréen zu künstlerischen Festtagen für alle Freunde namentlich der Romantiker, und die tiefste Trauer machte sich überall kund bei der Nachricht von dem so früh erfolgten Tod des jugendlichen Meisters. Er starb plötzlich am 17. Juli 1871 in Leipzig am Typhus. Wenige Tage darauf wurde seine Leiche nach Berlin gebracht und hier zur Ruhe be-

stattet. Von seinen Compositionen blieben die meisten Manuscript. Als begeisterter Anhänger Wagner's bearbeitete er dessen Opern in verschiedenen Arrangements, unter andern auch den Clavierauszug der Oper: »Die Meistersinger«. Besonders zu erwähnen sind ferner die von ihm besorgte Ausgabe von Clementi's *»Gradus ad parnassum«* und die, nach Tausig's Tode von Ehrlich herausgegebenen »Technischen Studien« (beide in M. Bahn's Verlag T. Trautwein in Berlin erschienen). Tausig war mit Seraphine geborene v. Vrabely verheiratet, einer bedeutenden Pianistin, Schülerin von Dreyschock. Diese ging nach seinem Tode nach Pest und errichtete dort ein Musikinstitut. Gegenwärtig (1878) weilt sie wieder in Berlin.

Tauwitz, Eduard, geboren zu Glatz in Schlesien am 21. Januar 1812, besuchte das dortige Gymnasium und kam dann nach Breslau, um die Rechte zu studiren. Er hatte sich von früh an auch mit musikalischen Studien befasst und übernahm als Student schon die Leitung eines Gesangvereins. Später widmete er sich ganz der Musik und nahm eine Stelle als Musiklehrer in Wilna an. 1846 ging er nach Prag als Kapellmeister an das dortige Theater, 1863 wurde er pensionirt und seitdem ist er als Direktor der Sophien-Akademie und als Chormeister des deutschen Männergesangvereins thätig. 1844 wurde in Riga die dreiaktige Oper »Brodamante« und 1846 eine komische Oper »Schmolke und Bakel« aufgeführt (Breslau, bei Leukart). Ebenda erschienen eine Anzahl Liederhefte für vier Männerstimmen und Lieder für eine Stimme mit Clavierbegleitung, op. 8, 10, 15, 17 und 18 (ibid.), von denen einzelne, wie: »Worte der Liebe, ihr flüstert so süss« und einige Männerquartette weite Verbreitung fanden.

Tavares, Manuel, Componist aus Portalegra in Portugal, lebte gegen 1625. Er war erst Sänger in der Kapelle Johann III., später Kapellmeister in Murcia, dann in Cuenca in Spanien; in der letzteren Stadt starb er. Messen, Psalmen und Motetten befanden sich von ihm in der Bibliothek des Königs von Portugal. S.: Machado, *»Bibliotheca Lusitana«* und *»Catalogo Critico por Joaquim de Vasconcellos«*.

Tavares, Nicola, portugiesischer Componist des 17. Jahrhunderts, war Kapellmeister in Cadix und in Cuenca, wo er starb. Seine Compositionen befanden sich ebenfalls in der Bibliothek des Königs von Portugal.

Tavelli, Luigi, venetianischer Componist aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Bekannt von ihm ist nur die Oper *»Amor e Solegno«*, Anfangs unter dem Titel *»Ottone Amante«* 1726 im Theater Cassiano zu Venedig aufgeführt.

Taverner, John, einer der ältesten englischen Contrapunktisten, war Organist zu Boston in der Grafschaft Lincolnshire in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, auch Chorsänger an der Cardinals-, jetzt Christkirche zu Oxford. Seine Neigung zum Protestantismus brachte ihn ins Gefängniss, nebst zwei andern, wovon der eine durch die schlechte Luft des Gefängnisses getödtet, der andere, ein Lautenist John Frith, 1533 verbrannt wurde. T. kam durch seine Talente wieder in Freiheit. Der Cardinal entliess ihn mit dem Bemerken: er sei ja nur ein Musiker. Seine Compositionen im Manuscript verblieben der Bibliothek zu Oxford, auch sind einige im Britisch Museum zu London (Cot. 179, 226, 227) aufbewahrt. Gedruckt sind folgende: Motette *»Dum transisset«*, fünfstimmig im Kirchenton (Burney, *»General Histoire of Musik«*, Theil II, S. 557—559). Ebenda (S. 560—562) aus einer Messe ein dreistimmiger Canon: *»O, Michael«*. Ein dreistimmiges Anthem: *»O splendor gloriae«* (Hawkins, *»General History of the science and practice of music«*, Th. II, S. 513).

Tayber, Anton, geboren zu Wien am 8. Septbr. 1754, lebte dort, nachdem er einige Zeit in der Kurfürstlichen Kapelle in Dresden gewirkt, als Kammervirtuos (Clavierspieler) und Kammercomponist des Erzherzogs und der Erzherzogin. T. starb zu Wien am 18. Novbr. 1822. Zu seinen Compositionen gehören: »Zerbes und Mirabella«, Melodrama; »Das Leiden Jesu Christi«, Oratorium; »Die Eroberung von Belgrad«, Tongemälde; Quartette, Lieder, Tänze.

Tayber, Franz, Hoforganist und Componist, zu Wien am 15. Novbr. 1756 geboren, war ausgezeichnet als Orgelspieler und machte in seiner Jugend Concertreisen durch die Schweiz, Schwaben und Baden, dann schloss er sich der herumziehenden Operntruppe Schikaneder's an. In Wien übernahm er die Direktion des von Schikaneder gegründeten Theaters an der Wien. Er schrieb für dieses und das Theater der Leopoldstadt viel Arien, Chöre, Ouverturen, Tänze und die Opern: »Alexander«, »Der Schlaftrunk«, »Scherodin und Almansor«, »Der Telegraph«, »Pfändung und Personalarrest«, »Der Zerstreute«, »Das Spinnerkreuz am Wienerberg«, »*Arragio de Benevent*«. In Augsburg, Regensburg und andern Städten wurden von ihm aufgeführt: »Carl von Eichenhorst« und »Laura Rosetti«. T. wurde 1810 zum Hoforganisten ernannt und starb aber schon am 22. October desselben Jahres.

Taylor, Brook, englischer Mathematiker von Ruf, sicherte sich diesen auch in der musikalischen Welt durch die Lösung des Problems der Vibration der Saiten *(De Vibratione Chordarum)*. Die Abhandlung hierüber befindet sich in seinem Buche »*Methodus incrementorum directa et inversa*« (London, 1715 und 1717, in 4°). Ebenfalls in: »*Philosoph. Transactions*«, Vol. XXVIII pag. 26 und folgende unter dem Titel: »*Concerning the motion of stretched string*«. T. ist am 18. August 1685 zu Edmonton in der Grafschaft Middlessex geboren und starb am 29. December 1731.

Taylor, Edward, Urenkel des Dr. John Taylor, wurde zu Norwich am 22. Jan. 1784 geboren. Er erhielt eine gute Erziehung und besonders sprachliche Bildung, beschäftigte sich aber von früh an mit Vorliebe mit der Musik, obwohl er dem Kaufmannsstande angehörte. Er spielte Orgel, konnte auch in Concerten Hoboe, Fagott oder Flöte übernehmen, besonders aber liess er gern seine schöne Bassstimme erklingen. Er wirkte als Liebhaber in den geistlichen Concerten »*The octogon Chapel*« mit und war Mitglied des »*Glee Club*« in Norwich. »*Sound the Tymbal*«, ein Chor seiner Composition, wurde in den »Hall-Concerts« aufgeführt. T. war auch einer der Hauptorganisatoren des Musikfestes zu Norwich 1824, zu welcher Gelegenheit er mehrere Texte der grossen Compositionen von Mozart, Spohr, Graun aus dem Deutschen ins Englische übersetzte. 1825 kam er nach London, wo er zuerst als Sänger auftrat; seine ausgebreiteten Kenntnisse in der Theorie und Geschichte der Musik verschafften ihm aber 1837 beim Tode Steven's einen Platz am College zu Gresham. 1837 veröffentlichte er seine drei ersten Vorträge: »*Three inaugural Lectures*« in 8°. Diesen folgte 1845 ein Artikel: »*The english Cathedral Service, its glory, its decline and its designed extinction*« (in »*Britsh and Foreign Review*«), später separat gedruckt, eine Schrift, welche in England viel Aufsehen machte. Noch ist T. als der Gründer des »*Purcell Club*« und in Gemeinschaft mit Dr. Rimbault und Chapell der »*Musical antiquarian Society*« zu nennen. Auch die öffentliche musikalische Bibliothek zu Gresham ist sein Werk; er veröffentlichte in Bezug hierauf: »*An address from the Gresham professor of music to the patrons and lovers of the art etc.*«, ein Blatt (London, 28. 1838). Zu seinen Arbeiten gehören noch die Uebersetzungen: »Vier Jahreszeiten« von Haydn, »Tod Jesu« von Graun, und mehrerer Oratorien von F. Schneider und Spohr, ferner seine Compositionen, die in »*Glees*« und englischen Gesängen bestehen, und eine Sammlung rheinischer Volkslieder, deren Worte er ins Englische übertragen, »*Airs of the Rhine*« benannt und die mit einer Vorrede versehen sind, welche eine Skizze der deutschen Musik enthält. Der Styl in allen seinen Schriften ist elegant. T. machte 1826 eine Reise nach Italien und Deutschland und starb am 12. März 1863 zu Brentwood bei London.

Taylor, Jacob, Professor der Musik zu Norwich, wo er 1770 geboren wurde, liess in der musikalischen Zeitschrift »*Quarterly musical Review*« mehrere Aufsätze erscheinen, darunter: »*Remarks on the minor key*« (Th. I S. 141); »*On Modulation*« (Th. I S. 304). »Ueber Octaven- und Quintenfolgen« (ebenda Th. II S. 271).

Taylor, John, Dr., geboren 1694 in der Gegend von Lancaster, studirte zu Cambridge, wurde Pastor zu Norwich und dann Rektor einer Schule zu Warringten, wo er 1761 starb. Eine Rede, die er in Cambridge hielt, wurde gedruckt: »*The Music speech*« (London, 1730, in 8°). Derselbe hat auch ein Buch Anthems mit Anmerkungen über die Ausführung der Psalmodie herausgegeben: »*A collection of tones in various airs; with a scheme for supporting the spirit and practice of psalmody in congregations*« (London, 1750, in 8°).

Taylor, Richard, geboren zu Chester 1758, gehörte zur Calvinistischen Kapelle in London, wo er im Februar 1813 starb. Man hat von ihm folgende Compositionen: Eine Sammlung Weihnachts-Hymnen: »*The Christmas Hymn*« (London, Longman & Broderip). Eine Sammlung »*Anthems Church Music for 3 voices*« (ibid.). »*Beauties of sacred verse, selected principally from the works of the Rev. Dr. Watts, Wesley, Dodridge and others eminent divine authers, with entire new Music, suited for the voice, organ, piano forte, etc.*«, liv. I und II. Ein Lehrbuch der Musik: »*The principles of Music at one view*« (London, 1791, in 8°; mehrere Auflagen).

Teatro di gran cartello (ital.), Theater vom ersten Range, auf welchem grosse Opern gegeben werden.

Teatro diurno (ital.), in einigen Städten Italiens ein Theater, in dem in der schönen Jahreszeit bei hellem Tage von fünf Uhr Nachmittags bis zum Einbruch der Nacht gespielt wird.

Te-Bouni, ein Lyra- oder Lautenähnliches Saiteninstrument der alten Aegypter.

Techler, David, Geigenbauer deutscher Abkunft, lebte zwischen 1680 bis 1743 zuerst in Salzburg, wo er nach dem Modell der Geigen von Stainer (s. d. Art.) arbeitete, später ging er nach Venedig und dann nach Rom und dort baute er bessere Instrumente als seine früheren, nach dem Muster des Nicolas Amati. Er musste seiner Concurrenten halber aus Venedig fliehen, die ihn mit dem Tode bedrohten. Am werthvollsten von seinen Instrumenten sind seine grossen Celli, der Lack derselben ist dünn aufgetragen und gelb. Seine Zettel lauten:

David Techler Liutaro
Fecit Romae An. D. 17—.

Technik ist die Lehre von der praktischen Thätigkeit, welche sowohl die Schöpfung wie die Ausführung eines Kunstwerks erfordert; sie ist gewissermassen der Gegensatz der Aesthetik. Wie diese die, in der Idee des Kunstwerks gebotenen Gesetze zu erforschen und festzustellen sucht, so jene die durch das Material gebotenen. In der Tonkunst umfasst die Technik demnach die Lehre von der Erzeugung und der mehr materiellen Verwendung der Töne und Klänge. Die Technik des Instrumentenspiels und des Gesanges umfasst die Summe der Fertigkeiten, welche zur correcten Ausführung eines Tonstücks nothwendig sind. Zur Technik des Clavierspiels gehören ein präciser Anschlag in allen Stärkegraden; correcter Fingersatz und der Grad von Geläufigkeit, welcher erforderlich ist, um auch die schwierigsten Figuren im entsprechenden Tempo sauber und ohne Anstrengung ausführen zu können. Diese Fähigkeit gehört auch zur Technik des Gesanges, wie zu der aller andern Instrumente. Zur Technik des Geigenspiels gehört dann ferner auch die Kunst der Bogenführung, der Applicatur, wie der besondern Behandlungsweise der Saiten: des Flageolettspiels, des Pizzicato u. s. w. Zur Technik des Gesangs gehören dementsprechend die Kunst des Tonansatzes, die Accentuation, Vocalisation, das Portamento u. s. w. In wie weit diese Technik dann nach ästhetischen Gesichtspunkten bestimmt wird, erörtert der Artikel Vortrag (s. d.) Auch die Composition, die Schöpfung des Kunstwerks, hat ihre besondere Technik, diese umfasst die Fähigkeiten, die Töne zu bestimmten Formen zusammenzufügen, nach den Gesetzen, die sowohl im Material wie auch in der Idee der speciellen Formen begründet sind, deren Summe die Lehre vom Tonsatz:

als Lehre vom Contrapunkt und als Formen- und Instrumentationslehre in sich begreift.

Tedeschi, Giovanni, genannt Amadori, war einer der grössten Sänger aus der Schule des Bernacchi, zu Bologna ungefähr um 1740. Er befand sich später längere Zeit im Dienst des Königs von Neapel und war auch eine Zeit lang Opernunternehmer. In den Jahren 1751—1755 sang er in Berlin in den Graun'schen Opern »Montezuma« und »Ezio«. In Rom errichtete er nach dem Beispiel seines Lehrers eine Singschule, aus der viel gute Schüler hervorgingen. Er starb gegen 1790.

Tedesco Arrigo wurde Heinrich Isaak (s. d.) von den Italienern genannt.

Tedesco, L. C. A., gegen 1807 von italienischen Eltern in Luxemburg geboren, studirte Medizin an der Universität Löwen 1827—1829. Er hielt dort folgenden Vortrag über die Anwendung der Musik in der Medizin: »*De musica iatrica*« (Lovanii, 1829, in 8°, 27 S.).

Tedesco, Ignaz Amadeus, trefflicher Clavierspieler und Componist von geschmackvollen und beliebten Salonstücken, ist zu Prag 1817 geboren. Die ersten Studien im Clavierspiel machte er unter Anleitung des Vaters, ferner des Kapellmeisters Triebensee, und mit so gutem Erfolge, dass er sich zwölf Jahre alt schon öffentlich hören lassen konnte. Nach einer kleinen Kunstreise nahm er in Prag den Unterricht im Clavierspiel und der Composition bei Tomascheck wieder auf und 1835 machte er eine zweite Reise nach Wien und spielte auch mit Beifall in Leipzig im Gewandhaus. Bei späteren erfolgreichen Concertreisen bewegte er sich hauptsächlich in Süd-Russland, blieb in Odessa längere Zeit wohnhaft und ertheilte Unterricht. Dann lebte er in Hamburg und London. 1850 wurde er Grossherzoglich Oldenburgischer Hofpianist. Zu seinen Compositionen, die in Capriccios, Variationen, Nocturnos, Salonwalzern u. s. w. bestehen, gehört auch ein Clavierconcert mit Orchester. Spiel und die Compositionen des Tedesco zeichnen sich hauptsächlich durch Eleganz aus.

Te Deum laudamus: »Herr Gott dich loben wir«, der sogenannte Ambrosianische Lobgesang (s. d.).

Tegetmeier, Georg, geboren am 20. Januar 1687 zu Halberstadt, starb gegen 1750 als Domorganist zu Magdeburg; er war einer der vorzüglichsten Organisten seiner Zeit.

Teghi, Pietro de, berühmter Lautenist, lebte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Man kennt von ihm: »*Carminum ad testudinis vsum compositorum liber tertius ab excellentissimo artifice Petro Teghio Patauino elegantissime concinnatus*« (Lovanii, apud Petrum Phalesium bibliopolam juratum, anno Domini 1547). »*Des chansons et Motetz reduicts en tabvlatvre de Luc a quatre, cinque et six parties, livre troisième. Composées par l'excellent maistre Pierre di Tegli Paduan*« (A. Lovvain, par Pierre Phaleys libraire iure, nel an de grace 1547. Avec grace et privilege a trois ans).

Teichmüller, K. W., Violinist, Flötist, Guitarrist und Professor der Musik zu Braunschweig gegen 1830, war hauptsächlich ausserordentlich geschickt auf der Mundharmonika. Compositionen für die Violine und für Violine, Flöte und Guitarre u. s. w. sind bei Breitkopf & Härtel (Leipzig), bei Cranz (Hamburg), bei Spehr (Braunschweig) erschienen.

Teixeira, Antonio, portugiesischer Componist, zu Lissabon 1707 geboren, kam neun Jahre alt nach Rom, um Gesang und Contrapunkt zu studiren. Zurückgekehrt nach Lissabon erhielt er die Titel eines ersten Sängers und Examinators der Sänger des Patriarchats und zeigte sich als einer der geschicktesten Contrapunktisten seiner Zeit und seines Landes. Er hinterliess im Manuscript: *Te Deum laudamus*, zwanzigstimmig, ausgeführt 1734; *Te Deum*, neunstimmig; Psalmen, Offertorien, Lamentationen, Motetten für vier und acht Stimmen, mit und ohne Instrumente; ein achtstimmiges Miserere mit Begleitung; vier- und achtstimmige Messen; vier- und achtstimmige Psalmen und Vespern für die Portugiesische Antoniuskirche in Rom; mehrere Opern.

Teixidor, Don J., Organist der Königlichen Kapelle zu Madrid, geboren zu Ceros in Catalonien, wurde an Stelle von Nebra 1778 Vice-Kapellmeister. Er starb 1814 oder 1815. In den Archiven der Königl. Kapelle sind von ihm aufbewahrt: eine achtstimmige Messe: »*Eripe me Domine ab homine malo*«, 1779; eine andere achtstimmige Messe: »*Soli deo honor et gloria*«, 1780; achtstimmige Vespern, 1781; der erste Band des Werkes: »*Discursos sobre la historia universal de la musica*« (Madrid, 1804, in 4°).

Telegraphie musicale nennt Leonhard Mathieu (geboren 1752, gestorben 1801 zu Angoulême) die, von ihm erfundene Fernschreibekunst, vermittelst welcher er die Silben dergestalt zusammenfügen konnte, dass ihre Zusammenstellung in Worten eine ordentliche, harmonischer Begleitung fähige Melodie bildete. Seine darüber erschienene Schrift: »*Nouv. Méthode telegr. mus. ou langage exprimé par les sons sans articulation*« ist fast ganz verschollen, ebenso wie die Methode. Die ähnlichen Versuche einer Tonsprache von Sudre (s. d.), Organist Doll u. A. blieben ebenfalls ohne weitere Erfolge, erst in neuerer Zeit ist eine andere Art der musikalischen Telegraphie durch das Telephon (s. d.) bedeutsam geworden.

Telemann, Georg Philipp, deutscher Componist, ist am 14. März 1681 zu Magdeburg geboren, wo sein Vater Prediger an der Heiligengeistkirche war. Diesem lag zunächst die wissenschaftliche Erziehung seines Sohnes am Herzen, welcher sich demgemäss an der Domschule seiner Vaterstadt, später auf den Gymnasien von Zellerfeld im Harz und Hildesheim, endlich (von 1700—1704) auf der Universität Leipzig eine gründliche und universale Bildung aneignete. Wie stark dabei sein Trieb zu musikalischer Bethätigung war, beweist die Thatsache, dass er neben seinen wissenschaftlichen Studien schon im zwölften Jahre eine Oper componirte, wozu ihm eine Partitur des Lulli als Muster diente, da sich von den deutschen Meistern zu jener Zeit noch keiner im musikalisch-dramatischen Fache hervorgethan hatte. Auch im weiteren Verlaufe seiner Studienzeit verlor er die Musik nicht aus den Augen und erlernte nach und nach die Flöte, die Violine und das Clavier, alles dies ohne Unterricht, ausgenommen eine 14 Tage dauernde Anleitung auf letzterem Instrumente. Auch im Dirigiren hatte er früh Gelegenheit, sich Uebung zu erwerben, da er schon von 1695 an, während seines Aufenthaltes in Hildesheim, die Musik in der dortigen katholischen Gotthardinerkirche leitete. Noch als Student in Leipzig übernahm er (1701) den Posten eines Musikdirektors und Organisten an der Neuen Kirche; nach absolvirtem Studium aber (1704) den eines Kapellmeisters beim Grafen von Promnitz in Sorau. Hier wurde er mit Printz bekannt, der beim Grafen als Cantor angestellt war, und fand in dem lebhaften Verkehr mit diesem gelehrten und vielseitigen Musiker mannichfache Anregung zum Studium; ihm dankte T. in erster Reihe seine Vertrautheit mit dem Stile Lulli's und anderer dramatischer Componisten der französischen Schule, zu welcher er übrigens in ein noch intimeres Verhältniss trat während eines achtmonatlichen Aufenthaltes in Paris im Jahre 1737. Im Jahre 1708 wurde er Concertmeister und bald darauf auch Kapellmeister am Hofe zu Eisenach; 1711 aber folgte er einem Rufe nach Frankfurt a. M. als Kapellmeister an der Barfüsserkirche und zugleich an der Katharinenkirche, wobei er jedoch seine Bestallung als Eisenachischer Kapellmeister behielt, mit der Verpflichtung, in jedem Jahre eine Anzahl von Compositionen für Kirche und Kammer dorthin zu liefern. Endlich erhielt er 1721 den Ruf als Musikdirektor an Stelle des verstorbenen Gerstenbüttel nach Hamburg, wo er bis zu seinem Tode am 25. Juni 1767 in ununterbrochener Thätigkeit wirkte; die 1723 an ihn ergangene Aufforderung, als Musikdirektor nach Leipzig überzusiedeln, lehnte er ab; das im gleichen Jahre ihm angetragene Amt eines Kapellmeisters des Markgrafen von Bayreuth dagegen konnte er, unbeschadet seiner Hamburger Wirksamkeit annehmen, da es ihm keine andern Verpflichtungen auferlegte, als den dortigen Hof, wie den von Eisenach, mit Compositionen zu versorgen.

Der Schwerpunkt von Telemann's künstlerischer Thätigkeit fällt in seinen sechsundvierzigjährigen Aufenthalt in Hamburg, wo sich schon am Ausgang des 17. Jahrhunderts ein so reges Musikleben hatte entwickeln können, dass die besten deutschen Meister auf dem Gebiete sowohl der Kirchen- wie auch der dramatischen Musik hierher ihre Blicke richteten. Hier sollte es sogar gelingen, eine deutsche Opernbühne zu gründen, welche mit Hülfe genialer Componisten, wie Reinhard Keiser und Händel, der im ganzen übrigen Deutschland herrschenden italienischen Oper gegenüber beinahe ein halbes Jahrhundert lang den nationalen Standpunkt behaupten konnte. Dieselbe Ursache aber, welche die Entwickelung einer volksthümlichen Oper in Hamburg ermöglicht hatte, nämlich die Unabhängigkeit des Publikums von dem, anderswo den Kunstgeschmack bestimmenden Einfluss eines Hofes oder einer Aristokratie, sie führte auch den Verfall des jungen Institutes herbei. Kaum auf ihrer Höhe angelangt, begann die Hamburger Oper an einem Ueberwuchern des possenhaften Elementes zu kranken, ohne dessen Mitwirkung auch die ernstesten Stoffe nicht zur Darstellung gelangen konnten, sollte anders die Theilnahme des Volkes dem Theater erhalten bleiben. An einem Dichter, der befähigt gewesen wäre, in den Zwiespalt zwischen den Liebhabereien der Kenner und denen der grossen Menge vermittelnd einzutreten, fehlte es zu jener Zeit in Deutschland, und die Componisten allein vermochten trotz aller Begabung und allen Fleisses nicht, die Kluft auszufüllen, weder die genannten noch T., der hauptsächlich zu dem Zwecke nach Hamburg gerufen war, von der Oper das ihr drohende Verderben abzuwenden. Dieser hatte sich schon vielfach mit Operncompositionen beschäftigt, als er den Ruf als Musikdirektor und Cantor des Johanneums zu Hamburg annahm; hier aber, wo er ausserdem als Operncomponist mit 300 Thaler Jahresgehalt angestellt war, begann er seine Thätigkeit hauptsächlich der Oper zuzuwenden. Schon im Jahre 1721 betrat er mit der Oper »Der geduldige Sokrates« die Hamburger Opernbühne; im folgenden Jahre brachte er die Oper »Der Sieg der Schönheit« oder »Genserich«, schon 1693 unter dem Titel »Der grosse König der afrikanischen Wenden Gensericus« aufgeführt, von ihm musikalisch revidirt, zur Darstellung; 1723 die Oper »Belzazer«, Text von Beckau; 1724 erschien sein Name dreimal: als Mitarbeiter am »Beschluss des Carnevals«, von welchem Werke Mattheson sagt: »Die Herren Campra, Conti und Telemann sollen alle drei ihren Beitrag hierzu geleistet haben«; dann mit der »Omphale«, von ihm aus dem Italienischen übersetzt und componirt; endlich mit der Oper »Der neumodische Liebhaber Damon« von einem ungenannten Dichter. Es folgten 1725 »Cimbriens allgemeines Frohlocken über die höchst glückselige Verbindung Carl Friedrich's Erben zu Norwegen etc. mit der russischen Prinzessin Anna Petrowna« von Prätorius; ein Gelegenheits-»Prologus« zur Händel'schen Oper »Tamerlan«; »Die ungleiche Heirath« und »*La cappriciosa e il credulo*«; Intermezzi aus dem Italienischen von Prätorius. 1727 »Adelheid« (Dichter ungenannt); »Ein Prologus von der neuen Einrichtung des Opernwesens« (Worte und Musik von T.); »Geburtsfest König Georg's I.« und »Buffonet und Alga« (beide von Wend); »Calypso« (Prätorius); »Ein Prologus auf die Geburt der Prinzessinnen von Frankreich« (Haken); »Die Amours der Vespetta« (von demselben); »Sancio oder die siegende Grossmuth« (König); »Das jauchzende Grossbritanien« (Prätorius). 1728 »Die verkehrte Welt« (nach le Sage von Prätorius); »Ein Prologus auf die Krönung des russischen Kaisers Peter II.« (Dichter ungenannt); »Miriways« (Müller); »Emma und Eginhardt oder die lasttragende Liebe« (Wend). 1729 »Der misslungene Brautwechsel«, halb italienisch, halb deutsch, die italienischen Arien von Händel, die deutschen von T. (Text von Wend); »Aesopus bei Hofe« (aus dem Italienischen); Prolog »Die aus der Einsamkeit in die Welt zurückgekehrte Opera« (Wend); »Flavius Bertaridus, König der Lombarden« (aus dem Italienischen). 1730 »Margaretha, Königin von Castilien« (Hamann); »Ernelinda« (aus dem Italienischen, die Musik soll grösstentheils von Händel entlehnt

gewesen sein); »Das neubeglückte Sachsen« (als Prolog zum wiederaufgeführten »Sancio«). 1731 eine Vorstellung »Aus Kopf und Schwanz ohne Leib«, d. h. ein Prolog und ein Nachspiel (Musik theilweise von T.); »Die Flucht des Aeneas« (die Arien von Porpora, der verbindende, theilweise von Hamann zurechtgelegte deutsche Text von T. componirt). 1732 »Judith, Gemahlin Kaiser Ludwig des Frommen, oder die siegende Unschuld« (Recitative von T.). 1733 »Der Weiseste in Sidon« (von Hamann). 1736 »Die rachbegierige Liebe oder Orasia, verwittwete Königin in Thracien« (aus dem Französischen, in drei Sprachen zusammengestoppelt und theilweise von T. componirt). 1737 »Das Lob der Musen«, Prolog (die Musik des deutschen Theils von T.).

Von ungleich geringerer Bedeutung als diese, mit einer der merkwürdigsten Epochen der neueren Musikgeschichte*) verknüpfte Wirksamkeit Telemann's ist die, welche er auf dem Gebiete der Kirchen- und Kammermusik entfaltete, als er sich mit dem letztgenannten Jahre von der Hamburger Oper abwendete, deren Verfall auch er nicht aufzuhalten vermocht hatte. Zwar was die Menge seiner Arbeiten anbetrifft, so hat er auch in den genannten Musikgattungen ausserordentliches geleistet, denn er war nicht allein der grösste Vielschreiber, den Deutschland je gehabt, sondern er übertraf in diesem Punkt selbst den hierfür sprichwörtlich gewordenen Alessandro Scarlatti. Von seinen dahingehörigen Werken, deren Zahl er selbst niemals vollständig anzugeben im Stande war, seien hier nur die folgenden erwähnt: 44 Passionsmusiken von den Jahren 1722—1767; 32 Musiken bei Einführung verschiedener Prediger; 33 sogenannte Hamburgische Kapitänsmusiken, deren jede aus einer Sonate und einem Oratorium besteht (1724—1765); ferner 20 Jubel-, Krönungs- und Einweihungs-Musiken; 12 Trauermusiken auf Kaiser, Könige und Hamburgische Vornehme; endlich an Oratorien, Cantaten u. s. w.: Ramler's »Tod Jesu«, desselben »Auferstehung Christi«, die »Auferstehung« von Zachariä, dessen »befreites Israel«, ein Stück aus Klopstock's »Messias«, »Der Tag des Gerichts« vom Pastor Ahlers, der 71. Psalm lateinisch. Die Gesammtzahl seiner Opern mag 40 bis 50 betragen, die seiner Ouverturen über 600; dazu kommt noch eine unzählbare Menge kleinerer Stücke für Gesang und einzelne Instrumente jeder Art. Einen Theil dieser Compositionen hat er selbst auf zinnerne Platten gestochen und dann von einem Kupferdrucker abziehen lassen; von den Werken, welche auf diese Art in die Oeffentlichkeit gelangten, sind folgende bemerkenswerth: 1) 6 Solosonaten für Violine mit beziffertem Bass (Frankfurt, 1715). 2) »Die kleine Kammermusik«, 6 Stücke für Flöte, Violine, Oboe und Clavier (ebenda 1716). 3) Harmonischer Gottesdienst oder geistliche Cantaten u. s. w. für eine Singstimme mit Begleitung einer Violine, Flöte oder Oboe nebst Generalbass, enthält 74 Cantaten (Hamburg, 1725). 4) Auszug derjenigen musikalischen und auf die gewöhnlichen Evangelia gerichteten Arien, welche in den hamburgischen Hauptkirchen durchs 1727. Jahr vor der Predigt aufgeführt worden, bestehend aus einer Stimme nebst dem Generalbass (Hamburg). 5) Der getreue Musikmeister, eine Sammlung von Stücken für Gesang und verschiedene Instrumente, in vierzehn Lectionen vertheilt (Hamburg, 1728). 6) Das allgemeine evangelisch-musikalische Liederbuch, welches in 500 Melodien sehr viele alte Choräle nach ihren Ur-Melodien und Modis wieder hergestellet, nebst einem zu Ende angehangenen Unterrichte der unter andern zur vierstimmigen Composition und zum damit verknüpften Generalbass anleitet (Hamburg, 1730). 7) Heldenmusik oder zwölf Märsche, auf zwei Oboen oder Violinen nebst dem Basse gerichtet, deren sechs mit einer Trompete und drei mit zwei Waldhörnern begleitet werden können, alle aber auch auf dem Clavier allein zu spielen sind. 8) Singe-, Spiel- und Generalbass-Uebungen (Hamburg und Leipzig, 1740). 9) Jubelmusik, bestehend aus zwei Cantaten für eine und für zwei Singstimmen mit Streichquartett-Begleitung (1733). 10) Tafelmusik,

*) S. Näheres über dieselbe bei Lindner „Die erste stehende deutsche Oper".

enthaltend drei Ouverturen, drei Concerte, drei Schluss-Symphonien, drei Quatros, drei Trios und drei Solos, wovon die neun ersten Stücke für sieben Instrumente sind, welche durchs ganze Werk abwechseln. 11) Sechs Concerte und sechs Suiten, mit einem concertirenden Claviere, Flöte und Violoncell, »damit aber in Ermangelung eines hinlänglichen Clavieristen diese Musik dennoch zu gebrauchen sei, so wird man das Clavier in eine insbesondere abgedruckte Violine verwandeln und das Violoncell beziffern«. 12) Melodische Frühstunden beim Pyrmonter Wasser oder kleine und lebhafte Introductionen, nebst der Suite für Violine, Bratsche und Generalbass; erste, zweite und dritte Cur-Woche.

Der musikalische Werth aller dieser Arbeiten ist nur ein untergeordneter; Telemann hatte, wie Lindner in seinem Werke über die Hamburgische Oper bemerkt, Alles gelernt, was man als durchgebildeter Musiker wissen muss, und schrieb mit allzeit fertiger Feder, was nur verlangt wurde; aber da er nicht den zehnten Theil der ursprünglichen Schöpfungskraft eines Keiser oder Händel besass, so brachte er es mit seiner Vielschreiberei wohl zu einer Unzahl von Werken, aber es waren keine künstlerischen Schöpfungen, sondern Fabrikwaare. Der originellen Erfindung baar, fehlt ihm die Zartheit, Lieblichkeit und Wahrheit Keiser'scher Melodien. Mit allem technischen Geschick bewegte er sich doch in steifer conventioneller Manier, fehlt oft genug gegen den von der Situation geforderten Ausdruck und greift vergebens nach instrumentalen Reizmitteln, um den Mangel an Gedanken zu verdecken. — Trotz dieser Unzulänglichkeit seiner musikalischen Begabung verdient jedoch Telemann zu den hervorragenden Männern seiner Zeit gerechnet zu werden; schon seiner vielseitigen Bildung wegen, welche es ihm erlaubte, sich neben seiner umfassenden Musiker-Wirksamkeit noch als Dichter und Schriftsteller zu bethätigen; zu mehreren seiner Opern und kleineren Vocalwerken hat er selbst den Text gedichtet und als Mitarbeiter an der Mitzler'schen »musikalischen Bibliothek« veröffentlichte er eine Anzahl beachtenswerther theoretischer Arbeiten, unter denen hervorzuheben sind die über das Intervallen-System, eine Anleitung zum Transponiren, endlich eine Klang- und Intervallentafel mit Erklärung, die ihn noch einen Monat vor seinem Tode beschäftigte und unter dem Titel »Letzte Beschäftigung G. Ph. Telemann's« im Mai-Heft des Jahrgangs 1767 der »Hamburgischen Unterhaltungen« erschienen ist.

Telemann, Georg Michael, Enkel des Vorhergehenden, ist am 20. April 1748 zu Ploen in Holstein geboren. Seine Wirksamkeit fand er als Cantor und Musikdirektor in Riga, woselbst er am 4. März 1831 gestorben ist. Das erste Werk, welches ihn in weiten Kreisen bekannt machte, veröffentlichte er 1773 zu Hamburg unter dem Titel: »Unterricht im Generalbass-Spielen auf der Orgel oder sonstigen Clavierinstrumenten«. Im übrigen gelangten von seinen Werken folgende in die Oeffentlichkeit: »Beiträge zur Kirchenmusik, eine Sammlung von Orgelcompositionen« (Königsberg, 1785 und Leipzig, Breitkopf & Härtel). »Sammlung alter und neuer Kirchenmelodien« (Riga, 1812). »Ueber die Wahl der Melodie eines Kirchenliedes« (Riga, 1821). — Auch als Schriftsteller hat Telemann sich bethätigt: 1775 erschien von ihm in Riga eine »Beurtheilung der im 23. Band der allgemeinen deutschen Bibliothek befindlichen Recension meines Unterrichts im Generalbass-Spielen« und im Jahre seines Todes in den »Rigaischen Stadtblättern« ein »Kurzgefasster Lebenslauf Georg Michael Telemanns Cantoris in Riga, von ihm selbst entworfen«.

Telephanes, berühmter Flötenspieler des alten Griechenlands zur Zeit Philipps von Macedonien und Alexander des Grossen, war zu Samos geboren und starb zu Megara. Pausanias erzählt, dass man auf dem Wege von Megara nach Corinth das Grab dieses Musikers antraf, welches eine Grabschrift trug, in der es heisst, T. sei als Flötenspieler das, was Orpheus als Leyerspieler, Nestor als Redner und Homer als Dichter gewesen (»Griechische Anthologie«, Buch 3, Cap. 5, Ep. 1). Nach dem Plutarch bediente sich T. bei seinen Flöten

keines Mundstücks oder Rohrs und suchte auch die Flötenmacher zu veranlassen, keine solche an den Flöten anzubringen.

Telephon. Die verschiedenen Versuche, eine besondere Tonsprache (vergl. *Telégraphie musicale* und *Sudre*) zu erfinden, d. h. vermittelst der Töne begrifflich, wie durch die Sprache sich verständlich zu machen, sind bisher ohne Erfolg geblieben. Erst die jetzt erfolgte Lösung des Problems, Wort und Ton selber durch elektrische Ströme in die Ferne zu senden, scheint wesentliche Bedeutung zu gewinnen. Die erste Idee hierzu ging von einem französischen Naturforscher aus und fand so wenig Anklang, dass Du Moncel, der in seinem Werk über die Anwendung der Elektricität (»*Exposé des Applications d'Electricité*«, V., III., p. 110, 1857) darüber spricht, sich veranlasst sieht, den Namen dessen zu verschweigen, der sie zuerst aussprach. »Ich hielt es nicht für angemessen«, sagt Du Moncel in dem Kapitel über elektrische Telegraphie, »die phantastische Idee eines gewissen Herrn Ch. B. anzuführen, der da glaubt, dass es möglich sein wird, die Sprache elektrisch zu übermitteln, weil man gefragt haben würde, weshalb ich unter so bemerkenswerthen Erfindungen einer Idee Raum gegeben hätte, die, wie sie ihr Urheber darlegt, doch nichts weiter als ein Traum ist!« Nichtsdestoweniger fiel die Idee des unbekannt gebliebenen Entdeckers auf fruchtbaren Boden. Französische Physiker verfolgten sie weiter und am 2. April 1860 legte Abbé Laborde der Pariser Akademie die Construktion eines Telephons vor, das Töne weiter zu tragen bestimmt war. Es gelang ihm, Eisenstäbe von bestimmter Schwingungsdauer in Vibration zu setzen und so die ersten sechs Töne der Tonleiter in der Ferne beliebig hervorzubringen und auch Accorde und selbst kleine Musikstücke in der Ferne zu erzeugen.

Dieser Versuch war noch sehr mangelhaft; weit bedeutender war das Telephon, das ein deutscher Physiker, Philipp Reis, Lehrer der Naturwissenschaften an der Garnier'schen Erziehungsanstalt in Friedrichsdorf bei Hamburg construirte. Philipp Reis ist als der Sohn eines Bäckers am 7. Januar 1834 in Gelnhausen geboren und erhielt seine Erziehung in jener Anstalt, an der er später als Lehrer wirkte. Schon im zehnten Lebensjahre verlor er seine Eltern und sein Vormund bestimmte ihn, trotz seiner glühenden Neigung für Mathematik und Naturwissenschaften, zum Kaufmannstand. Während seiner Lehrzeit setzte er indess seine Studien fort, so dass er nach Beendigung derselben als Lehrer in die erwähnte Anstalt eintreten konnte. Leider setzte der Tod seiner Wirksamkeit ein frühes Ziel: er starb am 14. Januar 1874. Er selbst giebt über die von ihm publicirte Erfindung in seinen Aufzeichnungen Nachricht: »Durch meinen Physik-Unterricht dazu veranlasst, griff ich im Jahre 1860 eine schon früher begonnene Arbeit über die Gehörwerkzeuge wieder auf und hatte bald die Freude meine Mühe durch Erfolg belohnt zu sehen, indem es mir gelang, einen Apparat zu erfinden, durch welchen es mir möglich wird, die Funktionen der Gehörwerkzeuge klar und anschaulich zu machen, mit welchem man aber auch Töne aller Art durch den galvanischen Strom in beliebiger Entfernung reproduciren kann. Ich nannte das Instrument »Telephon«. Seine ersten Apparate waren dem Ausgangspunkte des ganzen Experiments entsprechend, dem Ohr nachgebildet: eine Blechröhre, die auf der einen Seite zur Form einer menschlichen Ohrmuschel erweitert und auf der andern Mündung mit einer das Trommelfell vorstellenden Membran bespannt war. In der Mitte des Trommelfells war ein kleines Platinblech aufgeklebt, zu dem eine metallne Leitung von dem einen Pole einer galvanischen Batterie führte. Ueber dem Plättchen endigte senkrecht zu demselben ein, mit dem andern Pole der Batterie verbundener Platinstift, der dasselbe bei jeder Doppelschwingung der Membrane einmal berührte und damit den Strom für einen unendlich kleinen Zeitraum schloss. Dieser wurde nach einer Drahtrolle geführt, welche einen Eisenkern umschloss, der bei jedem Stromimpulse um ein Geringes ausgedehnt oder zusammengezogen wurde. Diese Veränderungen brachten einen Ton hervor, der der Zahl der Schwingungen entsprach, welche der Apparat erzeugte. Dieser

gab natürlich dem entsprechend durch Wiederholung der, von der Membrane des Apparats hervorgebrachten Schwingungen die Tonhöhe wieder, nicht auch Tonfülle und Klangfarbe. Das Instrument brachte nur den ihm eigenthümlichen Klang, der etwa dem einer Kindertrompete entsprach. Es liessen sich mit halblauter Stimme in den Apparat gesungene Melodien auf der andern Station erkennen. Ward der Tonabsender auf ein Clavier gesetzt, so führte er den Dreiklang oder einfache Tonfolgen weiter und liess auch die Töne anderer Instrumente in weiter Ferne hören, wenn diese sich im Umfange von *F—f* hielten. Nur die menschliche Sprache vermochte dieser Apparat nicht mit Deutlichkeit weiter zu tragen. Indess fanden sich Männer der Wissenschaft, welche auf der, einmal gebrochenen Bahn weiter gingen. Namentlich waren es amerikanische Physiker, welche die Erfindung weiter verfolgten und das Telephon in seiner jetzigen, zur Anwendung gelangten, Form construirten. Es sind namentlich Professor A. Graham Bell in Boston und Mr. Elisha Gray in Chicago, denen dies Verdienst zuzuschreiben ist.

Der Bell'sche Apparat ist gegenwärtig allgemein in Gebrauch. Er ist sehr einfach und besteht im Wesentlichen aus einem Stabmagneten, dessen Pol mit einer gewöhnlichen Elektromagnetrolle versehen ist. Diesem gegenüber ist ein Diaphragma aus einem feinen Plättchen von gewalztem Eisen bestehend angebracht, das mit einem Lacküberzuge versehen ist, um das Oxydiren zu verhindern. Ein Mundstück, das den Ton auf das Diaphragma leitet und ein hölzernes, zur Aufnahme des Ganzen bestimmtes Gehäuse vervollständigen die wesentlichsten Theile des Apparats. Die Zusammensetzung dieser Theile erfolgt nun derartig, dass der Magnet mit der Induktionsrolle in die innere Höhlung des Gehäuses eingelegt und in diesem an seinem untern Ende mit Schrauben befestigt wird. Das Eisenplättchen aber wird am entgegengesetzten Ende des Gehäuses, dicht über dem Induktionspol des Magneten aufgelegt und auf dem Gehäuse durch das Mundstück und die Schrauben befestigt. Die Drahtenden der Induktionsrolle gehen in die Klemmschraube aus. Wird nun gegen das Diaphragma des Telephons ein Ton geleitet, so geräth dieses in die dem Ton entsprechenden Schwingungen. Die dadurch hervorgerufene wechselnde Annäherung und Entfernung des Diaphragma, gegenüber dem Magneten, ruft diesem entsprechend Schwächung oder Stärkung des Magnetismus hervor, die wieder durch die magnetische Induktion in den, den Magnet umgebenden Drahtumwindungen elektrische Schwingungen erzeugen, welche den, diese ganze Bewegung hervorrufenden Tonwellen entsprechen. Sind nun die Drahtenden der Induktionsrollen leitend verbunden, so werden die elektrischen Stromimpulse unmittelbar in der Induktionsrolle des empfangenden Apparats fortgepflanzt und bringen hier, im Magneten desselben, die gleichen Veränderungen hervor, welche im Magneten des gebenden Apparats durch die Schwingungen des Diaphragmas entstanden sind. Das Diaphragma des Empfangsapparats wird dann genau in dieselben Schwingungen versetzt, wie das des gebenden Apparats und so werden die durch Tonschwingungen erzeugten elektrischen Schwingungen wieder in Tonschwingungen übertragen.

Neben diesem Bell'schen Apparat sind noch der von Gray und der des Engländers Varley zu erwähnen. Der New-Yorker »Standard« berichtet über den Gray'schen Apparat: »Die Apparate von Gray und Bell sind grundverschieden in der Form, beruhen auf verschiedenen Principien, sind verschieden in ihrer Wirkungsweise und haben dennoch den gleichen Anspruch auf die Bezeichnung Telephon. Der Bell'sche Apparat vermittelt gewisse Töne, wie die menschliche Stimme mit ihren verschiedenen Artikulationen und Klangfarben oder Instrumentalmusik durch Leitungen nach Art der telegraphischen Beförderung. Das Gray'sche Instrument dagegen erzeugt die zu übermittelnden Töne selber und kann als ein telephonisches Piano bezeichnet werden. Die bedeutendsten Versuche, welche bis jetzt vor dem Publikum mit dem Gray'schen Instrument angestellt worden sind, fanden am 27. Februar und 6. März 1876

statt. Bei dem ersteren, der zwischen Chicago und Milwaukee auf einer 137 Kilometer langen Leitung gemacht wurde, kamen mehrere bekannte Melodien zum Vortrage, wie: »Die letzte Rose«, »*Yankee Doodle*«, »*Hie sweet Bye and bye*« und »*Home sweet Home*« und zwar, wie berichtet wird, laut und deutlich; so wenigstens, dass sie von dem Publikum in Chicago mit Leichtigkeit erkannt wurden, welches die Vorstellung mit lautem Beifall begrüsste. Der Triumph über die Entfernung fand jedoch bei der zweiten Gelegenheit, am 6. März, statt. Hier war der Centralpunkt wieder Chicago, der andere Endpunkt aber Detroit im Staate Michigan, 457 Kilometer von Chicago. Der Versuch wird als durchaus erfolgreich bezeichnet, die Leistungen waren die nämlichen. Der Gray'sche Apparat entspricht denselben Principien wie der Bell'sche, nur dass bei jenem die erzeugenden Töne durch Tasten gewonnen werden; er ist deshalb auch nur zur Uebertragung von Tönen, nicht auch von Lauten geeignet«.

Der Apparat von Cromwell Varley, mit dem dieser im Laufe des Sommers im Queens-Theater in London experimentirte, ist ein Stimmgabelwerk. Bei diesem sind es Stimmgabeln, welche durch einen elektrischen Strom in Schwingungen versetzt werden; diese sind zugleich mit Tasten in Verbindung gebracht und erst wenn die betreffende Taste niedergedrückt wird, schickt die ihr zugehörige Stimmgabel einen Strom nach dem im Empfangsapparat befindlichen Kondensator, worauf der, der Gabel zukommende Ton erklingt. — Von all diesen Apparaten hat sich der Bell'sche am besten bewährt und man hat bekanntlich auf Veranlassung des General-Postmeister Dr. Stephan in Berlin in jüngster Zeit Versuche gemacht, ihn in umfassender Weise dem Verkehr dienstbar zu machen. Wie weit das gelingen wird, muss die Zukunft erst lehren.

Teliochord nannte Charles Clagget in London das von ihm erfundene, nicht temperirte, sondern in allen Tonarten mathematisch rein stimmende Fortepiano. Auch die chromatischen Töne werden durch ein Pedal vollkommen rein hervorgebracht.

Telle, Friedrich Wilhelm, geboren am 9. Septbr. 1798 zu Berlin, wo sein Vater (gebürtig aus Mons) als Balletmeister angestellt war. Er erhielt früh Unterricht in der Theorie von A. Gurrlich, im Clavierspiel von Lauskža. Nachdem er im Jahre 1816 zum ersten Mal öffentlich gespielt hatte, ging er nach Paris und setzte unter Cherubini seine musikalischen Studien fort. Nach Deutschland zurückgekehrt, war er nach einander an den Theatern in Berlin (Königsstädtisches), Magdeburg und Aachen als Kapellmeister thätig. Röckel, der Direktor des letzteren Theaters, unternahm es als der Erste, eine deutsche Oper nach Paris zu führen, und Telle, der als Direktor derselben mitging, ward auf diese Weise der Erste, der in Paris, im April 1829, den »Freischütz« dirigirte. Es mag erwähnt werden, dass Hainziger, der den Max sang, bei dieser Aufführung eine Bellinische Arie einlegte. Telle ging später als Musikdirektor nach Kiel und dann nach Berlin, wo er bis zu seinem Tode blieb. Folgende Opern schrieb er: »Das Schützenfest«, Singspiel, von Mad. Krickeberg, 2 Akte (Berlin, 1820); »Rafaël Zambular«, Oper, 3 Akte, nach dem Französischen (Aachen, 1831, München, 1852, Berlin, Friedr. Wilh.); »Sara oder die Waise von Glincoe«, romantisch-komische Oper, 3 Akte (Kiel, 1844, Berlin); »Lebende Blumen«, Operette (Berlin); Balletmusik.

Tellefsen, Thomas Dyke Acland, Pianist, Componist und Lehrer des Clavierspiels, ist zu Drontheim in Norwegen am 26. November 1823 geboren. Er war für das Studium der Theologie bestimmt, und erst mit 19 Jahren gelang es ihm, den Widerstand seiner Eltern gegen eine musikalische Laufbahn zu besiegen. Ungefähr 1842 ging er nach Paris und wurde ein Schüler Chopin's. Aus dem Verhältniss des Lehrers und Schülers entwickelte sich ein Freundschaftsverhältniss, welches bis zu dem Tode Chopin's (1849) währte. Tellefsen blieb in Paris und lebte dort als Lehrer. Mehreren seiner Compositionen hat Tellefsen norwegische Volksweisen zu Grunde gelegt. Veröffentlicht

sind: »*Deux concerto pour piano et orchestre*« (Paris, Richault). »*Sonate pour piano et violoncelle*« (ibid.). »*Trio pour piano, violon et violoncelle*« (ibid.). »*Pièces pour piano et violon*« (ibid.). Eine grosse Anzahl von Clavierstücken, Nocturnos, Walzer, Mazourkas u. s. w.

Teller, Marc, Priester und Musiker, gehörte im Anfange des 18. Jahrhunderts der Kirche zu St. Servasii in Mastricht an. 1726 liess er zu Augsburg sein erstes Werk drucken, es erschien unter dem Titel: »*Musica sacra, stylo plane Italico et Cromatico pro Compositionis Amatoribus, complectens IX Motetta brevia de tempore et II Missa solennes etc.*« Erst nach seinem Tode kam sein zweites Werk heraus: »*Musica sacra*«, bestehend aus vier Messen und vier Motetten für vier Singstimmen, zwei Violinen, Fagott und General-Bass.

Tellier, Pierre **de,** Musikdirektor der Kathedrale zu Chalons um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Eine gedruckte Messe von ihm ist bekannt: »*Domine qui habitavit*« (Paris, Robert Ballard, 1642, in Folio).

Telyn, die wallisische Bezeichnung der uralten Bardenharfe, bretagnisch *Télen*. Ueber die Beschaffenheit des Instruments ist nichts Bestimmtes ermittelt. Vermuthet wird, dass die Saiten dieser Art Harfen nicht aus Darm, sondern aus Metalldraht waren, wie bei der irischen Harfe: *Clarseth* oder *Clarsach*.

Tempelhof, Georg Friedrich, General-Lieutenant, Chef des dritten Artillerie-Regiments zu Berlin, geboren 19. März 1737 zu Trampe in der Mark, ward 1786 Lehrer der Mathematik des Kronprinzen Friedrich Wilhelm III., 1795 Mitglied der Akademie der Wissenschaften, wurde geadelt und starb am 13. Juli 1807 zu Berlin. Von seinen Schriften gehört hierher: »Gedanken über die Temperatur des Herrn Kirnberger, nebst Anweisung Orgeln, Claviere, Flügel u. s. w. auf eine leichte Art zu stimmen, von einem Liebhaber G. F. T.« Die Schrift handelt: von der Temperatur überhaupt, über allgemeine Bestimmungen derselben, von der Anwendung der Formeln und endlich von der Kirnberger'schen Temperatur.

Temperatur nennt man in der Musik die Abänderung der akustisch reinen Tonbestimmungen, welche erforderlich ist, um für die Instrumente mit gebundener Intonation (wie das Clavier, die Orgel und die Blasinstrumente mit Klappen und Ventilen) ein brauchbares, auf eine bestimmte Zahl von Tönen beschränktes Tonsystem herzustellen. Ein solches kann nämlich durch irgend eine Auswahl aus den an Zahl unendlichen Tonbestimmungen, zu welchen die drei Grundverhältnisse der Octave (2:1), der Quinte (3:2) und der grossen Terz (5:4) führen, unmöglich gebildet werden, weil dieselbe der unbedingt nothwendigen Forderung absoluter Gleichheit der Tonverhältnisse in allen Dur- und Moll-Dreiklängen und Scalen niemals entsprechen würde, da bekanntlich die Quinte zu wesentlich anderen Bestimmungen derselben Töne führt, als die grosse Terz. Hiervon überzeugt man sich leicht, wenn man die von den Akustikern (Marpurg, Chladni u. A.) für die 21 gebräuchlichsten Töne festgestellten Bestimmungen prüft. Sie sind der gewöhnlichen Annahme nach folgende:

$C = 1$	$Cis = \frac{25}{24} = \frac{T^2}{Q}$	$Des = \frac{16}{15} = \frac{2}{T.Q}$
$D = \frac{9}{8} = \frac{Q^2}{2}$	$Dis = \frac{125}{108} = \frac{2.T^3}{Q^3}$	$Es = \frac{6}{5} = \frac{Q}{T}$
$E = \frac{5}{4} = T$	$Eis = \frac{125}{96} = \frac{T^3}{Q}$	$Fes = \frac{32}{25} = \frac{2}{T^2}$
$F = \frac{4}{3} = \frac{2}{Q}$	$Fis = \frac{25}{18} = \frac{2.T^2}{Q^2}$	$Ges = \frac{36}{25} = \frac{Q^2}{T^2}$
$G = \frac{3}{2} = Q$	$Gis = \frac{25}{16} = T^2$	$As = \frac{8}{5} = \frac{2}{T}$
$A = \frac{5}{3} = \frac{2.T}{Q}$	$Ais = \frac{125}{72} = \frac{2.T^3}{Q^2}$	$B = \frac{16}{9} = \frac{2^2}{Q^2}$
$H = \frac{15}{8} = TQ$	$His = \frac{625}{324} = \frac{2^2.T^4}{Q^4}$	$Ces = \frac{48}{25} = \frac{2.Q}{T^2}$

Die hier beigefügte Umwandlung der Zahlenverhältnisse in Ausdrücke durch die Buchstaben Q und T, mit welchen wir die Verhältnisse der Quinte und der grossen Terz bezeichnen, verdeutlicht am besten ihre Abhängigkeit von letzteren beiden. Will man nun diese Tonbestimmungen als feststehende in allen Tonarten beibehalten, so kommt man sehr bald in Collision mit jenem Grundsatz absoluter Gleichheit der Verhältnisse in allen Dreiklängen und Scalen von einerlei Art; *D-dur*, *Es-dur*, *D-moll*, *H-moll* sind bereits abweichend in Terz oder Quinte, und von Scalen erhält man nur *C-dur* und *C-moll* abwärts ganz normal. Die grosse Sexte von *C* ist nicht zu gebrauchen als Quinte von *D*, ebenso die gr. III von *C* nicht als gr. II von *D* u. s. w.

Französische Akustiker haben für kleine und übermässige Secunde, sowie kleine und übermässige Septime andere Bestimmungen als die oben angegebenen eingeführt, nämlich:

$$Des = \frac{27}{25} = \frac{Q^3}{2\,.\,T^2},\ Dis = \frac{75}{64} = \frac{T^2\,.\,Q}{2},\ B = \frac{9}{5} = \frac{Q^2}{T} \text{ und } His = \frac{125}{64} = T^3$$

In der That sind dieselben den früheren vorzuziehen, denn eine Prüfung der 24 gebräuchlichsten Tonleitern, wie solche sich nach diesem französischen System ergeben, führt wenigstens zu einem etwas günstigeren Resultat, indem hier *C-dur*, *C-moll*, *Cis-moll* völlig normal sind, *E-dur*, *Es-dur*, *E-moll* und *Es-moll* nur eine zu tiefe gr. II, *A-dur*, *As-dur* und *A-moll* nur eine zu hohe IV zeigen. Die übrigen Scalen weichen aber in 2, 3 oder 4 Intervallen ab; die Ungleichmässigkeit ist daher immer bedeutend genug, um auch dieses Tonsystem als musikalisch unbrauchbar erscheinen zu lassen.

Aus dem Allen ergiebt sich für unsere praktische Musik, soweit sie es mit gebundener Intonation zu thun hat, die Nothwendigkeit der Temperatur, d. h. eines reducirten, die akustische Reinheit mehr oder weniger aufgebenden Tonsystems.

Indem man nun zunächst den Versuch machte, die gebräuchlicheren Tonarten reiner als die entlegeneren herzustellen und deshalb einige der akustisch reinen Bestimmungen noch beibehielt, kam man auf die sogenannte ungleichschwebende Temperatur, wie solche z. B. von Kirnberger aufgestellt worden ist. Dieselbe zeigt folgende Bestimmungen:

C,	*Cis* = *Des*,	*D*,	*Dis* = *Es*,	*E* = *Fes*,	*Eis* = *F*,	*Fis* = *Ges*,	*G*,	*Gis* = *As*,
1	$\frac{256}{243}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{32}{27}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{45}{32}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{128}{81}$

As,	*Ais* = *B*,	*H* = *ces*,	*His* = *c*
$\frac{270}{161}$	$\frac{16}{9}$	$\frac{15}{8}$	2

Hier sind allerdings Tonarten wie *C-dur* und *G-dur* noch ziemlich rein, dagegen werden die Abweichungen schon in *E-dur* und *H-dur*, noch mehr in *B-dur*, *Es-dur*, *As-dur* sehr merklich; sie häufen sich in den entlegeneren Tonarten und bilden da Missklänge, welche die Musiker zur Zeit der Anwendung dieser Temperatur »Orgelwölfe« nannten und möglichst zu vermeiden bemüht waren. Aber abgesehen hiervon wird auch der innere Zusammenhang der Intervalle zerstört, indem sich in manchen Tonarten z. B. gr. III und kl. VI oder kl. III und gr. VI, IV und V u. s. w. nicht genau zur Octave ergänzen. Dieser Mängel wegen und vor Allem, weil die oben bereits ausgesprochene musikalische Grundforderung absolut gleicher Tonverhältnisse für alle Dreiklänge und Scalen in der Dur- und in der Moll-Tonart unerfüllt bleibt, ist jede ungleichschwebende Temperatur als gänzlich unbrauchbar zu bezeichnen.

Der richtige Weg zu einem brauchbaren reducirten System festbestimmter Töne war vielmehr der, nicht ungleichmässig, sondern gleichmässig alle die vom Quint- und Terz-Verhältniss abhängigen Intervalle abzuändern, wodurch man zu der zuerst in Deutschland, später allgemein angewendeten gleich-

schwebenden Temperatur*) geführt wurde, deren grosse Brauchbarkeit für die Tasteninstrumente sich aufs Beste bewährt hat, wenn sie auch weder für die Harmonielehre noch für die freie Intonation bei Gesang und Streichinstrumenten irgend Bedeutung haben kann. Sie ist eben nichts als ein künstlich hergestelltes Surrogat, eine geschickte Reduktion der unendlichen Vielheit, ein Einschränken derselben in einen Quintenzirkel; ihre Intervalle sind das Resultat genauer mathematischer Berechnung, aber dem natürlichen musikalischen Gefühl des Sängers und des Geigers durchaus fremd.

Indem man die Bestimmungen der Quinte und der grossen Terz gleichzeitig von der akustischen Reinheit abweichen lässt, ändern sich (mit Ausnahme der unveränderlichen Octave) nothwendigerweise alle übrigen Tonverhältnisse; bezeichnen wir jene beiden wieder kurz mit Q und T, ihre Abänderungen aber mit Q' und T', so wird $Q'^4 = 4 . T'$ sein müssen, oder, wenn wir uns für die Intervalle selbst der kleinen Buchstaben q' und t' bedienen: $4\,q' = 2 + t'$. Da zu jeder temperirten Quinte q' sich die gr. III $t' = 4\,q' - 2$ dem verlangten System feststehender Töne genügend bestimmt, so kann theoretisch betrachtet die gleichschwebende Temperatur sehr mannichfacher Art sein; jedoch wird sie der Reinheit näher kommen, wenn man das Intervall der V um etwas vermindert und das der gr. III erhöht, weil ja ursprünglich $4\,q > 2 + t$ ist und wenn dabei die Abänderung, welche das erstere trifft, die geringere ist. Die beschränkte, endliche Zahl von Tönen (im Gegensatz zu der unendlichen der akustisch reinen Bestimmungen, deren Gesammtheit eine unbegrenzte Zahl von nach zwei Seiten hin unendlichen Reihen reiner Quinten bilden würde) erhält das gleichschwebend temperirte System dadurch, dass sein Quintenintervall zu dem der Octave in einem rationalen Verhältniss steht; verhält sich also 1 zu q' wie zwei positive ganze Zahlen a und b, so ist $q' = \frac{b}{a}$ und $a . q' = b$, d. h. die a^{te} temperirte Quinte fällt zusammen mit der b^{ten} Octave des Grundtones. Bekanntlich nennt man eine solche auf eine höhere Octave des Ausgangstones zurückführende Reihe temperirter Quinten einen Quintenzirkel (ebenso lassen sich auch Quarten- und Terzenzirkel aufstellen). Je kleiner nun ein solcher Zirkel ist, desto weniger verschiedene Töne enthält das temperirte System, dem er zu Grund gelegt wurde; deshalb hat man für die Instrumente mit gebundener Intonation, um ihren Mechanismus nicht zu complicirt und unbequem für den Spieler werden zu lassen, den kleinsten brauchbaren Quintenzirkel gewählt, bei welchem 12 Quinten genau 7 Octaven gleich sind, also $q' = \frac{7}{12}$. Es ergiebt sich hieraus das bekannte sehr einfache Tonsystem:

$\mathrm{I} = \mathrm{II}^{\flat}\ (C = D^{\flat\flat}) = 0$	$\mathrm{VIII} = \mathrm{VII}^{\sharp}\ (c = His) = 1$
$\mathrm{I}^{\sharp} = \text{kl. II}\ (Cis = Des) = \frac{1}{12} = 0{,}08333$	$\mathrm{VIII}^{\flat} = \text{gr. VII} = \mathrm{VI}^{\times}\ (ces = H = A^{\times}) = \frac{11}{12} = 0{,}91667$
$\mathrm{I}^{\times} = \text{gr. II} = \mathrm{III}^{\flat}\ (C^{\times} = D = E^{\flat\flat}) = \frac{2}{12} = 0{,}16667$	$\text{kl. VII} = \mathrm{VI}^{\sharp}\ (B = Ais) = \frac{10}{12} = 0{,}83333$
$\mathrm{II}^{\sharp} = \text{kl. III}\ (Dis = Es) = \frac{3}{12} = 0{,}25000$	$\mathrm{VII}^{\flat} = \text{gr. VI} = \mathrm{V}^{\times}\ (B^{\flat} = A = G^{\times}) = \frac{9}{12} = 0{,}75000$
$\mathrm{II}^{\times} = \text{gr. III} = \mathrm{IV}^{\flat}\ (D^{\times} = E = Fes) = \frac{4}{12} = 0{,}33333$	$\text{kl. VI} = \mathrm{V}^{\sharp}\ (As = Gis) = \frac{8}{12} = 0{,}66667$
$\mathrm{III}^{\sharp} = \mathrm{IV} = \mathrm{V}^{\flat\flat}\ (Eis = F = G^{\flat\flat} = \frac{5}{12} = 0{,}41667$	$\mathrm{VI}^{\flat} = \mathrm{V} = \mathrm{IV}^{\times}\ (A^{\flat\flat} = G = F^{\times}) = \frac{7}{12} = 0{,}58333$

$$\mathrm{IV}^{\sharp} = \mathrm{V}^{\flat}\ (Fis = Ges) = \frac{6}{12} = 0{,}50000.$$

Hier zerfällt also jede Octave in 12 gleiche Theile, die sogenannten »halben Töne« der Claviatur; alle Intervalle sind rationale Grössen, die ihnen entsprechenden relativen Schwingungszahlen dagegen irrationale. Die mit der 7. Octave zusammenfallende 12. Quinte ist um das Intervall des pythago-

*) Als ihr Erfinder werden J. G. Neithardt und A. Werkmeister in Mattheson's „*Critica musica*“, Bd. II, genannt, deren bezügliche Schriften Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts erschienen.

rischen Komma (= 0,01955) tiefer als die reine 12. Quinte des Ausgangstones; die Abweichungen von der Reinheit sind am geringsten bei der Quinte (− 0,00163) und der Quarte (+ 0,00163), danach bei der gr. II (− 0,00325) und der kl. VII (+ 0,00325); alle übrigen grossen und übermässigen Intervalle sind etwas grösser, alle kleinen und verminderten hingegen etwas kleiner, als es bei vollkommener Reinheit der Fall ist. Es fällt aber auch die Erhöhung eines Intervalls mit der Verkleinerung des darauf folgenden immer gerade in einem Ton zusammen ($IV^\sharp = V^\flat$, $I^\sharp$ = kl. II, $V^\sharp$ = kl. VI u. s. w.), wodurch diese gewöhnliche gleichschwebende Temperatur die Bedeutung einer mittleren erhält. Sie bildet in der That eine Grenzscheide zwischen solchen Temperaturen, bei denen die Intervalle $I^\sharp$, $IV^\sharp$ u. s. w. tiefer liegen als kl. II, $V^\flat$ u. s. w. und solchen, bei denen das Umgekehrte der Fall ist. Bei ersteren ist $q < \frac{7}{12}$ und sie nähern sich mehr einem Tonsystem, welches man ausschliesslich aus dem Verhältniss der reinen gr. III ableiten kann, wenn man die Quinte von diesem abhängig bestimmt:

$$Q' = \sqrt[4]{4 \cdot T} = \sqrt[4]{5} = \frac{2,99070}{2} \text{ und } q' = \frac{t+2}{4} = 0,58048$$

Es ist dies das System der reinen grossen Terz mit folgenden Bestimmungen:

I (*C*) = 0	$I^\sharp$ (*Cis*) = 0,06337	kl. II (*Des*) = 0,09759
gr. II (*D*) = 0,16096	$II^\sharp$ (*Dis*) = 0,22434	kl. III (*Es*) = 0,25855
gr. III (*E*) = 0,32193	$III^\sharp$ (*Eis*) = 0,38530	$IV^\flat$ (*Fes*) = 0,35614
IV (*F*) = 0,41952	$IV^\sharp$ (*Fis*) = 0,48289	$V^\flat$ (*Ges*) = 0,51711
V (*G*) = 0,58048	$V^\sharp$ (*Gis*) = 0,64386	kl. VI (*As*) = 0,67807
gr. VI (*A*) = 0,74145	$VI^\sharp$ (*Ais*) = 0,80482	kl. VII (*B*) = 0,83904
gr. VII (*H*) = 0,90241	$VII^\sharp$ (*His*) = 0,96578	$VIII^\flat$ (*ces*) = 0,93663

In diesem Tonsystem sind $I^\sharp$, $II^\sharp$, $VI^\sharp$ etc. sämmtlich tiefer als kl. II, III, $V^\flat$ etc. und es nähert sich, da nur wenige Töne von dem hier abgeänderten Quintverhältniss allein abhängig sind, sehr den akustisch reinen Bestimmungen; musikalisch befriedigend ist es aber hauptsächlich deshalb nicht, weil das Ohr bei der V empfindlicher gegen Unreinheit ist, als bei der gr. III (nach Delezenne ist diese Empfindlichkeit fast doppelt so gross) und daher grade die Quinte reiner verlangt wird als die Terz.

Bei Temperaturen, welche eine umgekehrte Lage der benachbarten grossen oder übermässigen und verminderten oder kleinen Intervalle zeigen, ist $q > \frac{7}{12}$ und sie nähern sich dem ausschliesslich aus dem Verhältniss der reinen Quinte entwickelten alten Tonsystem der Pythagoräer, dessen gr. III abhängig von der V bestimmt wird: $T' = \frac{Q^4}{4} = \frac{81}{64}$ und $t' = 4q - 2$. Die Intervallwerthe in diesem reinen Quintensystem sind folgende:

I (*C*) = 0	$I^\sharp$ (*Cis*) = 0,09474	kl. II (*Des*) = 0,07518
gr. II (*D*) = 0,16992	$II^\sharp$ (*Dis*) = 0,26466	kl. III (*Es*) = 0,24511
gr. III (*E*) = 0,33985	$III^\sharp$ (*Eis*) = 0,43459	$IV^\flat$ (*Fes*) = 0,32030
IV (*F*) = 0,41504	$IV^\sharp$ (*Fis*) = 0,50978	$V^\flat$ (*Ges*) = 0,49022
V (*G*) = 0,58496	$V^\sharp$ (*Gis*) = 0,67970	kl. VI (*As*) = 0,66015
gr. VI (*A*) = 0,75489	$VI^\sharp$ (*Ais*) = 0,84963	kl. VII (*B*) = 0,83008
gr. VII (*H*) = 0,92481	$VII^\sharp$ (*His*) = 1,01955	$VIII^\flat$ (*ces*) = 0,90526

Wie man sieht, ist hier das Umgekehrte der Fall im Vergleich mit dem System der reinen gr. III; die Intervalle $I^\sharp$, $II^\sharp$, $IV^\sharp$ etc. sind sämmtlich

höher als kl. II, kl. III, V$^\flat$ etc. Völlig rein sind V, IV, gr. II und kl. VII, die übrigen grossen und übermässigen Intervalle werden etwas grösser, die kleinen und verminderten etwas kleiner. Für das musikalische Ohr, welches eher eine Aenderung der Terz als der Quinte verträgt, ist dies System wohl sicher befriedigender, als das der reinen gr. III; es hatte in der That bis zur Einführung der Bestimmung 5 : 4 für die letztere durch Zarlino (1558) allgemeine Geltung und spielt wahrscheinlich auch heute noch in der Musik eine Rolle, indem sich ihm die Intonation auf den bekanntlich in reinen Quinten (oder Quarten) gestimmten Streichinstrumenten factisch vielfach anschliessen dürfte; namentlich die höhere Lage, welche hier I$^\sharp$, IV$^\sharp$ etc. gegen kl. II, V$^\flat$ etc. haben und die grössere Schärfe der Leittöne entspricht der Praxis auf diesen Instrumenten weit besser, als die durch die gegenwärtig geltenden akustisch reinen Bestimmungen bedingte Lage dieser Töne, welcher zufolge z. B. *cis* und *fis* tiefer als *des* und *ges* liegen.

Von den zwischen diesen beiden Grenzsystemen liegenden Temperaturen, die für Instrumente mit mehr als 12 Tönen innerhalb der Octave noch möglich sein würden, wollen wir nur wenige erwähnen, da ihre Quintenzirkel meist so gross sind, dass ihre Berechnung fast nur ein theoretisches Interesse hat; Ausführliches darüber findet man in Drobisch's unten angeführter Abhandlung § 42—58. Zunächst ist hier die 19stufige gleichschwebende Temperatur ($q = \frac{11}{19} = 0{,}57895$) zu nennen, von welcher F. W. Opelt (»Allg. Theorie der Musik«, Lpz. 1852) behauptet, sie sei die beste Grundlage unsrer musikalischen Notation. Aus nachstehender Uebersicht

I	(*C*)		= 0	VIII = VII$^\times$	(*c* = *H*$^\times$)		= 1
I$^\sharp$ = II$^\flat$	(*Cis* = *D*$^{\flat\flat}$)	= $\frac{1}{19}$	= 0,05263	VIII$^\flat$ = VII$^\sharp$	(*ces* = *His*)	= $\frac{18}{19}$	= 0,94737
kl. II = I$^\times$	(*Des* = *C*$^\times$)	= $\frac{2}{19}$	= 0,10536	gr. VII = VIII$^{\flat\flat}$	(*H* = *c*$^{\flat\flat}$)	= $\frac{17}{19}$	= 0,89474
gr. II	(*D*)	= $\frac{3}{19}$	= 0,15790	kl. VII = VI$^\times$	(*B* = *A*$^\times$)	= $\frac{16}{19}$	= 0,84210
II$^\sharp$ = III$^\flat$	(*Dis* = *E*$^{\flat\flat}$)	= $\frac{4}{19}$	= 0,21053	VI$^\sharp$ = VII$^\flat$	(*Ais* = *B*$^\flat$)	= $\frac{15}{19}$	= 0,78947
kl. III = II$^\times$	(*Es* = *D*$^\times$)	= $\frac{5}{19}$	= 0,26316	gr. VI	(*A*)	= $\frac{14}{19}$	= 0,73684
gr. III = IV$^{\flat\flat}$	(*E* = *F*$^{\flat\flat}$)	= $\frac{6}{19}$	= 0,31579	kl. VI = V$^\times$	(*As* = *G*$^\times$)	= $\frac{13}{19}$	= 0,68421
III$^\sharp$ = IV$^\flat$	(*Eis* = *Fes*)	= $\frac{7}{19}$	= 0,36842	V$^\sharp$ = VI$^\flat$	(*Gis* = *A*$^{\flat\flat}$)	= $\frac{12}{19}$	= 0,63168
IV = III$^\times$	(*F* = *E*$^\times$)	= $\frac{8}{19}$	= 0,42105	V	(*G*)	= $\frac{11}{19}$	= 0,57895
IV$^\sharp$ = V$^{\flat\flat}$	= (*Fis* = *G*$^{\flat\flat}$)	= $\frac{9}{19}$	= 0,47368	V$^\flat$ = IV$^\times$	(*Ges* = *F*$^\times$	= $\frac{10}{19}$	= 0,52632

ersicht man, dass *Cis* und *Des*, *Dis* und *Es* etc. hier zwar verschieden sind, aber *Fes* und *Eis*, *Ces* und *His*, *Ges* und *F*$^\times$ etc. in einen Ton zusammenfallen, welcher Umstand allein diese Temperatur unbrauchbar erscheinen lässt, da die Identität solcher Töne musikalisch geradezu widersinnig ist; unsere Notation vertauscht bei enharmonischen Verwechslungen nie *Fes* oder *Ces* mit *Eis* oder *His*, sondern stets mit *E* oder *H*.

Besser gruppiren sich die Töne in einem temperirten Tonsystem, dessen Quintenintervall $q = \frac{18}{31} = 0{,}58065$ ist (Galin's System) nämlich folgendermassen:

I	(*C*)	$= 0$	VIII	(*c*)	$= 1$
(VII$^\times$) II$^\flat$	($H^\times = D^{\flat\flat}$)	$= \frac{1}{31} = 0{,}03226$	VII$^\sharp$	(*His*)	$= \frac{30}{31} = 0{,}96774$
I$^\sharp$	(*Cis*)	$= \frac{2}{31} = 0{,}06452$	VIII$^\flat$	(*ces*)	$= \frac{29}{31} = 0{,}93548$
kl. II	(*Des*)	$= \frac{3}{31} = 0{,}09677$	gr. VII	(*H*)	$= \frac{28}{31} = 0{,}90323$
I$^\times$	($C^\times$)	$= \frac{4}{31} = 0{,}12903$	VI$^\times$ = VIII$^{\flat\flat}$	($A^\times = c^{\flat\flat}$)	$= \frac{27}{31} = 0{,}87097$
gr. II	(*D*)	$= \frac{5}{31} = 0{,}16129$	kl. VII	(*B*)	$= \frac{26}{31} = 0{,}83871$
III$^\flat$	($E^{\flat\flat}$)	$= \frac{6}{31} = 0{,}19355$	VI$^\sharp$	(*Ais*)	$= \frac{25}{31} = 0{,}80645$
II$^\sharp$	(*Dis*)	$= \frac{7}{31} = 0{,}22581$	VII$^\flat$	($B^\flat$)	$= \frac{24}{31} = 0{,}77419$
kl. III	(*Es*)	$= \frac{8}{31} = 0{,}25807$	gr. VI	(*A*)	$= \frac{23}{31} = 0{,}74193$
II$^\times$ = IV$^{\flat\flat}$	($D^\times = F^{\flat\flat}$)	$= \frac{9}{31} = 0{,}29032$	V$^\times$	($G^\times$)	$= \frac{22}{31} = 0{,}70968$
gr. III	(*E*)	$= \frac{10}{31} = 0{,}32258$	kl. VI	(*As*)	$= \frac{21}{31} = 0{,}67742$
IV$^\flat$	(*Fes*)	$= \frac{11}{31} = 0{,}35484$	V$^\sharp$	(*Gis*)	$= \frac{20}{31} = 0{,}64516$
III$^\sharp$	(*Eis*)	$= \frac{12}{31} = 0{,}38710$	VI$^\flat$	($A^{\flat\flat}$)	$= \frac{19}{31} = 0{,}61290$
IV	(*F*)	$= \frac{13}{31} = 0{,}41935$	V	(*G*)	$= \frac{18}{31} = 0{,}58065$
III$^\times$ = V$^{\flat\flat}$	($E^\times = G^{\flat\flat}$)	$= \frac{14}{31} = 0{,}45161$	IV$^\times$	($F^\times$)	$= \frac{17}{31} = 0{,}54839$
IV$^\sharp$	(*Fis*)	$= \frac{15}{31} = 0{,}48387$	V$^\flat$	(*Ges*)	$= \frac{16}{31} = 0{,}51613$

Den akustisch reinen Tonverhältnissen noch näher würde eine **74stufige** Temperatur (mit dem Werth $q = \frac{43}{74} = 0{,}58108$) kommen; es ist dies die von Drobisch als »möglichst reinste Temperatur« bezeichnete. In dieser und den beiden vorher angeführten ist die Lage der Töne *cis, dis, fis* etc. tiefer als die von *des, es, ges* etc.; die gewöhnliche 12stufige Temperatur setzt sie bekanntlich gleich; von ihr nach dem System der reinen Quinte hin wäre noch eine **53stufige** Temperatur möglich, bei welcher $q = \frac{31}{53} = 0{,}58491$ und die Aufeinanderfolge der Intervalle eine wesentlich andere sein würde, nämlich:

C,	<u>*His*</u>,	<u>$A^{3\sharp}$</u>,	$E^{3\flat}$,	*Des*,	*Cis*,	<u>$H^\times$</u>,	$F^{3\flat}$,	$E^{\flat\flat}$,	*D*,	$C^\times$	u. s. w.
0	$\frac{1}{53}$	$\frac{2}{53}$	$\frac{3}{53}$	$\frac{4}{53}$	$\frac{5}{53}$	$\frac{6}{53}$	$\frac{7}{53}$	$\frac{8}{53}$	$\frac{9}{53}$	$\frac{10}{53}$	

Gleichschwebende Temperaturen mit so grossem Quintenzirkel gehören natürlich nur der theoretischen Betrachtung an und ermangeln einer wirklichen Bedeutung für die musikalische Praxis, für welche, soweit sie sich auf Instrumente mit gebundener Intonation erstreckt, die gebräuchliche mittlere mit ihren 12 Tonstufen bis jetzt als die beste allein anerkannt ist.

Von Schriften über Temperatur dürften die wichtigsten sein: **Marpurg**, »Versuch über die musikalische Temperatur« (Breslau, 1776), **Drobisch**, »Ueber musikalische Tonbestimmung und Temperatur« und »Nachträge zur Theorie der musikalischen Tonverhältnisse« (Bd. IV und V der Abhandlungen der königl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften), »Ueber wissenschaftliche

Bestimmung der musikalischen Temperatur« (in Poggendorf's »Annalen der Physik«, Bd. 90) und endlich »Ueber reine Stimmung und Temperatur« (Berichte der math.-phys. Classe der königl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, 1877), Hauptmann, »Ueber Temperatur« (in Chrysander's Jahrbüchern, Bd. I) und in Helmholtz's »Lehre von den Tonempfindungen« (Braunschweig, 1863), der 16. Abschnitt der dritten Abtheilung.

Temperatur-Intervalle heissen diejenigen Intervalle, die in der praktischen Musik nicht das ihnen ursprünglich bei der mathematischen Messung zukommende Verhältniss haben, sondern abweichend um etwas zu klein oder zu gross geübt werden (s. Temperatur).

Tempestoso, Vortragsbezeichnung = stürmisch, ungestüm, heftig.

Tempête, franz.: Sturm, heisst ein munterer, stürmischer Tanz, im Zweivierteltact gehalten, der im vorigen Jahrhundert beliebt war, jetzt nur noch in Balleten vorkommt.

Tempo = franz.: *Mouvement*, Zeitmaass, der Grad der Tactbewegung, in welcher ein Tonstück ausgeführt werden soll. Durch die Gestalt der Noten wird der Zeitwerth derselben nur sehr relativ angegeben; sie stellt nur ihr Verhältniss unter einander dar, dass die Ganze Note den Werth von zwei Halben, vier Vierteln u. s. w. erhält. Zu einer absoluten Bestimmung desselben bedarf es noch einer besondern Angabe des Tempo, durch die der angenommene Zeitwerth einer Notengattung bestimmt festgestellt wird, welche dann als Maass für die übrigen gilt. Sie erfolgt jetzt in zweierlei Weise, entweder durch die astronomische, mathematisch präcise Zeitmessung, welche der Metronom gewährt (s. d.), oder annäherungsweise durch bestimmte Worte, über deren ungefähre Bedeutung eine gewisse traditionelle Uebereinstimmung herrscht. Der Metronom bestimmt in genau abgemessenen Schlägen den Werth der vorgeschriebenen Notengattung und lässt also über die Intention des Componisten nach dieser Seite nicht im Zweifel. Die andere Tempobezeichnung durch die entsprechenden Worte kann nicht so genau sein und ist mehr der Auffassungsfähigkeit des Dirigenten oder der Ausführenden überlassen. Wir unterscheiden drei Hauptbewegungen: die langsame, die mittlere und die geschwinde mit ihren Abstufungen. Zur langsamen gehören *Largo* = breit, weit, gedehnt, als langsamstes Tempo; *Grave* = ernsthaft, schwer abgemessen, als zweiter Grad der Bewegung; *Adagio* = langsam, als dritter Grad; *Lento* = gemächlich langsam, als vierter, dem Adagio verwandter Grad, und *Larghetto* = weniger breit und langsam als die vorgenannten, so dass es sich dem *Andante* nähert. Dies als sechster Grad der Bewegung gehört, als »gehend« bereits zu den mittleren Bewegungen, die dann als *Andantino*, als *Moderato* und *Allegretto* immer an Zeitgewicht verlieren und zur schnellen Bewegung hinüberleiten, die wiederum als *Allegro* = hurtig, lebhaft, *Vivace* und *Vivacissimo* = noch lebhafter, *Presto* und *Prestissimo* = schnell und so schnell als möglich — gesteigert wird. Dass diese Tempobezeichnungen weiterhin noch durch die verschiedenen Beiworte: *assai*, *meno*, *ma non troppo* u. s. w. auch noch modificirt werden können, ist in den betreffenden Artikeln nachzulesen. Bei der grossen Bedeutung, welche der Rhythmus für das Kunstwerk gewinnt und bei der zwingenden Gewalt, die er bei der Ausführung zu üben vermag, ist natürlich die Wahl des Tempo von höchster Wichtigkeit, so dass ein Fehlgreifen nach dieser Seite eine im Uebrigen noch so correcte Aufführung ganz wirkungslos zu machen im Stande ist. Daher ist es Hauptaufgabe des Dirigenten oder Ausführenden, zunächst und vor allem Andern das richtige Tempo eines Tonstücks zu erkennen und da dies mit dem Charakter desselben, seinem eigensten Inhalt eng zusammengeht, so wird auch das Tempo nicht verfehlt werden können, wenn man diesen erfasst hat. Die Erkenntniss desselben wird den Dirigenten über die Wahl des Tempo sicherer noch aufklären, als die mechanische Bezeichnung desselben durch den Metronom. Dabei soll die letztere nicht unterschätzt werden. Wer

da weiss, wie schwierig eine solche mechanische Tempobezeichnung beizugeben dem Componisten selbst meist ist, der wird sie kaum als letzte Instanz gelten lassen. Daher werden auch von den meisten Componisten in neuerer Zeit beide Bezeichnungen angewendet, sowohl jene, die mit dem betreffenden Wort auch zugleich den Charakter bezeichnet, wie die durch den Metronom. Bei der Wahl des Tempo kommen auch noch andere Umstände in Betracht. Tonsätze, welche eine machtvolle Harmonik in breiten Massen entfalten, werden immer in gemässigterem Tempo ausgeführt werden müssen als die, bei welchen das melodische oder rhythmische Element überwiegt. Auch die grössere oder geringere Mannichfaltigkeit der Rhythmik ist hierbei zu beachten. Ein Adagio, in welchem ausser Ganzen, Halben, Vierteln und Achteln auch noch Sechzehntheile häufiger in ganzen Figuren verwendet werden, wird langsamer zu nehmen sein als ein anderes, in welchem ausser den längern Noten nur noch solche vom Werth des Achtels angewendet sind. Bei langsamem Tempo bestimmen die lang gehaltenen, bei raschem die geringwerthigen Noten, die Achtel und Sechzehntel nach der Möglichkeit ihrer Ausführung das speciellere Zeitmaass. Eine andauernde Reihe von lang gehaltenen Accorden ermüdet, im zu langsamen Tempo ausgeführt, die Ausführenden wie die Hörenden; und schnelle Passagen in zu raschem Zeitmaass ausgeführt werden den Hörenden meist eben so unbequem, wie den Ausführenden. Endlich kommen bei der Wahl des Tempo auch noch die Masse der Ausführenden, wie Ort der Ausführung in Betracht. Bei sehr starker Besetzung von Chor und Orchester wird das Tempo immer etwas mässiger genommen werden müssen, wie bei schwacher Besetzung und grosse und weite Räume erfordern ebenfalls ein um etwas mässigeres Tempo als kleinere und engere.

Tempo wird auch häufig statt »*a tempo*« gebraucht, wenn angezeigt werden soll, dass nach einem *Ritardando* oder *Accelerando* oder nach einem vollständigen Tempowechsel wieder das ursprüngliche Tempo eintreten soll.

Tempo alla Breve, eigentlich das zweischlägige, zwei Semibreves enthaltende Zeitmaass der Brevis (s. *Alla Breve*).

Tempo alla Semibreve, der gewöhnliche $^{2}/_{2}$-Tact, mit der Semibrevis als Tacteinheit.

Tempobezeichnung, ursprünglich die Bezeichnung des Zeitmaasses durch die oben erwähnten, meist italienischen Kunstausdrücke; jetzt umfasst die Tempobezeichnung selbstverständlich auch die Metronombezeichnung (s. Tempo).

Tempo commodo, in bequemem Zeitmaass, weder schleppend, noch übereilt.

Tempo di Ballo, in Tanzbewegung.

Tempo di Bolero, in der Bewegung des Bolero (s. d.).

Tempo di Gavotta, in der Bewegung der Gavotte (s. d.).

Tempo di Marcia, im Zeitmaass des Marsches.

Tempo di Minuetto, im Zeitmaass der Menuett.

Tempo di Sarabande, im Zeitmaass der Sarabande.

Tempo di prima *(parte)*, in der Bewegung des ersten Theils; wird gebraucht, wenn in dem folgenden Theil Tempowechsel eingetreten ist, der dann wieder aufgehoben wird.

Tempo giusto = in angemessener Bewegung, ist im Grunde keine Bezeichnung des Tempos, da sie die Wahl desselben dem Ermessen des Ausführenden überlässt. Es entspricht meist dem *Tempo commodo.*

Tempo l'istesso, s. *L'istesso tempo.*

Tempo maggiore, s. *Tempo ordinario.*

Tempo ordinario, *minore, alla Semibreve,* der ordentliche viertheilige Takt C, vier Viertel enthaltend, die nach ihrem wirklichen Werth gemessen werden. Das *Tempo maggiore* oder *alla Breve* ist der viertheilige diminuirte Tact ₵, dem die Brevis Tacteinheit ist; die zwei Ganzen oder vier Halben, die

er enthält, erhalten nur die Hälfte ihres eigentlichen Werths *(Diminutio simplex)*, seine Bewegung ist demnach dieselbe wie die im *Tempo ordinario.*

Tempo ordinario wird auch ebenso wie

Tempo primo (abgekürzt *T.* 1mo) = erstes Zeitmaass, gebraucht, um anzuzeigen, dass nach einem Wechsel desselben das zuerst angenommene Zeitmaass wieder eintritt.

Tempo rubato = geraubtes Zeitmaass — *Rubamento di Tempo* bezeichnet sowohl die Verzögerung oder Beschleunigung einzelner Stellen bei der Ausführung im Tact und Tempo, als auch Abweichungen von der natürlichen Accentuirung und Phrasirung gewisser Partien. Die Rücksicht auf erhöhte Wirkung einzelner Stellen eines Tonstücks kann es wünschenswerth erscheinen lassen, diese in der Ausführung zu beschleunigen oder zu verzögern. Weiter ausgeführte Cantilenen gewinnen nicht nur an sinnlichem Reiz, wenn sie etwas zurückhaltend im Tempo ausgeführt werden, sondern es kann dies auch in der innersten Idee derselben begründet sein; die äussere genaue Messung entspricht nicht immer dem Maass der innern Erregung und so erscheint eine zeitweise Abweichung durchaus gerechtfertigt, so lange sie nicht die rhythmische Einheit aufhebt. Dasselbe gilt von der Beschleunigung gewisser glänzender Passagen oder erregter Figuren, die dadurch nicht nur wirksamer werden, sondern auch mehr dem Inhalt entsprechend erscheinen. Ein so vortreffliches Hülfsmittel des Vortrags das *Tempo rubato* demnach ist, mit desto grösserer Vorsicht ist es einzuführen, wenn es nicht zur Manie werden und abspannend wirken soll. Ferner bezeichnet man mit *Tempo rubato* auch die Accentverrückungen, durch welche sogar zeitweise der ursprüngliche Tact verändert wird:

Chopin, op. 7.



Solche Accentverrückungen sind namentlich bei Chopin sehr häufig, bei dem auch jenes zuerst besprochene *Tempo rubato* vielfach angewandt werden muss.

Temps faible (franz.), leichter Tacttheil.

Temps fort (franz.), schwerer Tacttheil.

Tempus (lat.), Zeit, Zeittheil. In der alten Mensuralnotenschrift bezeichnet man die Brevis, als Tacteinheit, mit *Mensura temporis* oder kürzer: *Tempus* (s. Mensuralmusik).

Tempus binarium = der zweitheilige gerade Tact.

Tempus imperfectum, in der Mensuraltheorie die zweitheilige Tactart, in der die Brevis durch zwei Semibreves gemessen wurde (s. Mensuralnotenschrift).

Tempus perfectum hiess dagegen der dreitheilige Tact, bei welchem die Brevis drei Semibreves enthielt (s. Mensuralnotenschrift).

Tempus ternarium = der dreitheilige Tact.

Tempus vacuum = leere Zeit, war in der alten Rhythmik eine Pause für eine fehlende Silbe am Ende eines Verses, die gehalten werden musste, um den Rhythmus auszufüllen. Galt sie nur eine kurze Silbe, so hiess sie *Limma*; *Prosthesis* aber, wenn sie zwei Silben währte.

Tenaglia, Antonio Francesco, Kirchencomponist zu Florenz, geboren in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts, verbrachte einen Theil seines Lebens in Rom, so dass man annehmen kann, er habe dort ein Amt gehabt. 1661 wurde die Oper »*Cleano*« in Rom aufgeführt, eine der ersten, in welcher das *Da Capo* vorkommt. Unter seinem von Clowes gestochenen Bild steht: »*Tenalia Florentinus musicis in rebus excellens*«.

Tendrement (franz.), zärtlich.

Tenducci, Just. Ferdinando, genannt Senesino, ausgezeichneter Sopransänger, geboren zu Sienna gegen 1736, erschien ungefähr 1756 auf den Thea-

tern Italiens, aber erst einige Jahre später in der italienischen Oper zu London und in Irland und Schottland gelang es ihm, das Publikum aufs Höchste zu entzücken, so dass man ihm hohe Summen zahlte. 1765 kehrte er nach London zurück, musste aber 1776 Schulden halber, die eine enorme Höhe erreicht haben sollen, sich entfernen. Nach Jahr und Tag, nachdem diese Angelegenheiten geordnet waren, kehrte er jedoch nach London zurück und sang daselbst am Drury-Lane-Theater noch 1790. Einige Zeit vor seinem Tode, der in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts erfolgte, war er nach Italien zurückgekehrt. Es ist eine gedruckte Abhandlung über den Gesang von T. vorhanden: »*Treatise on Singing*«; ferner: »*Ouverture for a full Band*« (Preston, London) und »*Ranelagh Songs*« (ebend.). Die Letzteren sang er in Concerten.

Teneramente und

Tenero, Vortragsbezeichnung = zart, sanft.

Tenerezza, *con tenerezza*, mit Zartheit.

Teniers, David, berühmter niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts, war zugleich trefflicher Gambenspieler. Er hat sich auf seinem Instrument spielend nebst seiner Familie auf einem Bilde dargestellt.

Tenor, ital.: *Tenore*, franz.: *Taille*, *Ténor*, Bezeichnung für die oberste Stimme der Männerstimmen, die diese schon früh mit der beginnenden Ausbildung der Mehrstimmigkeit erhielt. Als sich neben dem Organum (s. d.) in der christlichen Kirche die Weise des Discantisirens geltend machte, indem eine Stimme den *Cantus firmus*, die feststehende kirchliche Melodie, nicht mehr nur in derselben Bewegung in Quarten, Quinten oder Octaven, begleitete, sondern in selbständiger Weise, nannte man diese neue Stimme als gegensätzlich zum *Cantus (firmus)* sich verhaltend *Discantus*, der *Cantus firmus* aber wurde als, die ursprünglichen sanctionirten Melodien festhaltend zum Tenor. Da nun die Ausführung dieses *Cantus firmus* in der Regel der hohen Männerstimme übertragen wurde, so nannte man diese entweder *Cantus* oder *Firmus cantus* oder Tenor und der letztere Name wurde bald allgemein für diese Stimme üblich. Die Tenorstimme hat einen Umfang



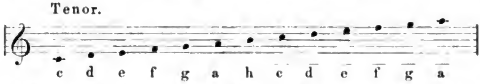
Im Chor ist es natürlich nicht rathsam, den Tenor selbst bis a_1 zu führen, oder doch nur in seltenen Fällen, da dieser Ton nur bevorzugten Stimmen ohne Anstrengung zu erzeugen gelingt. Vom Solo-Tenor verlangt man ihn wie auch noch b_1 und selbst h_1 und c_2.

Der Solotenor gewinnt namentlich in Oper und Oratorium aussergewöhnliche Bedeutung; Klangcharakter, Umfang und Ausdrucksfähigkeit führen dazu, dass ihm meist die Hauptpersonen zugewiesen werden. Gewöhnlich sind diese junge, thatkräftig vorwärts strebende Männer und Helden und dem entspricht die Tenorstimme am meisten. Die Baritonstimme scheint mehr für erstere, ruhigere Charaktere geeignet. Man unterscheidet je nach dem Klangcharakter zwei Arten: den lyrischen Tenor und den Heldentenor, die auch oft im Umfange unterschieden sind. Der lyrische Tenor hat weicheres Klanggepräge und eine höhere und in der Höhe leichter ansprechende Tonlage. Er eignet sich besonders für empfindensvolle cantable Partien, wie Belmonte in der »Entführung«, Don Ottavio im »Don Juan«, Nadori in »Jessonda« u. s. w. Der Heldentenor hat mehr männlichen, markig kräftigen Klang, dem Bariton sich nähernd und ist daher mehr für leidenschaftlichen heroischen Vortrag geeignet; daher ist ihm auch die Höhe nicht so leicht erreichbar, wie dem lyrischen Tenor, dafür ist aber der ganze Stimmklang männlich fester. Die Gluck'schen Tenorpartien, wie Achilles, Rinaldo u. s. w. gehören in das Fach des Heldentenors. Im Oratorium erfordert Händel auch Heldentenöre, wie in Judas Makkabäus, Samson u. s. w., Mendelssohn dagegen den lyrischen Tenor.

Zur Notirung der Tenorstimmen bediente man sich bisher eines besondern *C*-Schlüssels auf der vierten Linie:



In neuerer Zeit ist er meist ganz vom *G*- oder Violinschlüssel verdrängt, unter welchem dann die Noten 16füssig, eine Octave tiefer gelesen werden müssen:

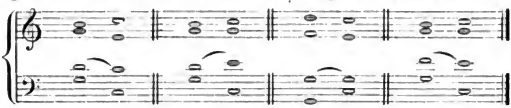


Einzelne Theoretiker nannten wohl auch die Kirchentöne — die *Toni* oder *Modi* — *Tenores*, weil sie als einheitlich feststehende Norm *(tenor)* anzusehen sind. Erst als man beim mehrstimmigen Gesange den *Cantus firmus* allgemeiner mit Tenor bezeichnete, kam der Name für die Kirchentonart ausser Anwendung. In noch anderer Bedeutung gebraucht Guido von Arezzo die Bezeichnung Tenor; er versteht darunter einen Halteton, einen länger ausgehaltenen Ton.

Tenorbass, s. Tenorhorn.

Tenorbuffo, zweiter Tenor in der Oper, der in der Regel zugleich wie die Soubrette im weiblichen Rollenfach Witz, Schalkheit und gute Laune vertritt oder doch hervorruft.

Tenorclausel, *Clausula tenorizans*, nennt man die Führung des Tenors beim sogenannten Ganzschluss, also bei der Folge von Dominant und Tonika:

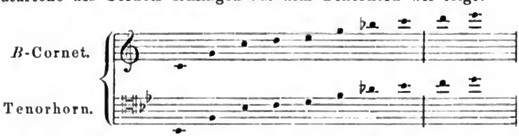


Tenor-Cornet, ein 1876 von Čzerveny in Königgrätz erfundenes Metall-Blasinstrument, das, obgleich es nicht grösser ist wie ein Cornet, doch wie ein Tenorhorn klingt und in Höhe und Tiefe gleichmässig leicht anspricht. Es hat drei Ventile und stimmt vollkommen rein.

Tenorfagott, Quintfagott, steht eine Quint höher als der gewöhnliche Fagott, mit dem er sonst ziemlich gleichen Umfang hat, von *F* bis f_2 chromatisch. Er wird im Bass- und Tenorschlüssel notirt wie der gewöhnliche Fagott, aber die Töne klingen eine Quint höher, *F* also wie *c*. Er ist gegenwärtig ausser Gebrauch; in unserm Orchester sind nur noch der gewöhnliche und ausnahmsweise der Contrafagott in Anwendung.

Tenorflöte, eine veraltete Gattung der *Flûte douce*, s. *Flûte à bec*.

Tenorhorn, Chromatisches Tenorhorn, *Corno cromatico di Tenore*, auch Tenor-Flügelhorn genannt, ist ein Ventilblechinstrument und steht eine Octave tiefer als das *B*-Cornet, wird aber im übrigen behandelt wie dies. Die Naturtöne des Cornets erklingen auf dem Tenorhorn wie folgt:



In der Regel wird es nach seiner natürlichen Tonhöhe im Tenorschlüssel notirt, seltener im Violinschlüssel. Mit Sicherheit ist die chromatische Tonreihe von *As* bis c_3 zu erreichen:



Die tiefern Töne sind wohl noch möglich, aber meist schlecht klingend, und da diese von den Bassinstrumenten leichter und gut genommen werden, so sind sie für das Tenorhorn entbehrlich.

Tenori acuti, s. *Alti naturali.*

Tenorist, ein Tenorsänger.

Tenorpommer, s. Pommer.

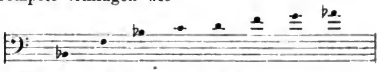
Tenorposaune, s. Posaune.

Tenorschlüssel, der *C*-Schlüssel auf der vierten Linie (s. Notenschrift).

Tenortrompete, eine *B*-Trompete mit Ventilen wie die Alttrompete, welche eine Octave tiefer klingt als diese, so dass die so notirten Notentöne:



auf der Tenortrompete erklingen wie



Sie wird nur in Militär- und Gartenorchestern angewendet.

Tenortrompetenbass, ein von Stölzel in Berlin 1820 erfundenes chromatisches Blasinstrument, das mit einer ähnlichen Vorrichtung wie der Trompetenbass versehen ist und eine Terz höher steht als dieser. Die natürliche Stimmung ist *G-dur*; durch den Gebrauch der Ventile lassen sich auch andere Tonarten darauf blasen. Weitere Verwendung scheint es nicht gefunden zu haben.

Tenorviola, s. Altviola.

Tenorzeichen, s. Notenschlüssel.

Tenute, franz.: *Tenue,* ein Halt, Ruhepunkt, s. v. a. Fermate.

Tenuto (abgek. *ten.*), gehalten, getragen.

Tenzel, Wilhelm Ernst, gelehrter Polyhistoriker, geboren zu Greussen in Thüringen am 11. Juli 1659, studirte in Wittenberg, war dann Lehrer am Gymnasium in Gotha und kam später, nachdem er mehrere Reisen gemacht hatte, 1702 als Historiograph und königlich polnisch kurfürstlich sächsischer Rath nach Dresden. Diese Stelle verliess er schon im nächsten Jahre wieder, da er, wenig Weltmann, Spötteleien der Hofleute nicht ertragen mochte, und starb am 24. November 1707 in grosser Armuth. Hier ist eine seiner Dissertationen anzuführen: »*Dissertatio de veteris recentisque Ecclesiae Hymno Te deum laudamus*« (Wittebergae, 1686, in 4°). Diese Abhandlung ist auch unter seinen sämmtlichen Dissertationen: »*Exercitationes selecta*« (Leipzig, 1692).

Teplov, Grigorei Nikolajewicz, Russisch Kaiserlich geheimer Rath und Senator, war am Seminar des Bischofs Teophan erzogen worden und gebildeter Musikdilettant als Sänger und Violinspieler. 1750 gab er in Petersburg eine Sammlung russischer Arien und Lieder heraus.

Teponatzli, ein lautenähnliches Instrument der Mexikaner, das aus einem hölzernen Cylinder von der Grösse einer gewöhnlichen spanischen Laute, mit zwei parallel laufenden Oeffnungen in der Mitte besteht. Die Saiten werden mit zwei gummiüberzogenen Stäbchen geschlagen oder gestrichen.

Tepper von Ferguson, geboren zu Warschau, seit 1801 Kapellmeister in Petersburg und Claviermeister der Grossfürstinnen. Als Clavierspieler war er vorzüglich; einige seiner Compositionen, als: Clavier- und Violinsonaten, Romanzen, Variationen, Schiller's Ode an die Freude, eine mehrstimmige Cantate u. A. erschienen 1797 und die folgenden Jahre bei Artaria in Wien und in Hamburg.

Ter oder *Tre* = dreimal.

Ter unca (lat.) = dreimal geschwänzt oder gekrümmt, alte Benennung der 32stel-Note = 𝅘𝅥𝅰.

Terana = ein Musikstück der Indianer, das von den Rohillah's und zwar nur von den Männern gesungen wird.

Terpander, griechischer Musiker, ist, wie Stephanus von Byzanz und Plutarch berichten, zu Antissa auf der Insel Lesbos, nach der minder glaubwürdigen Meinung des Suidas aber in Böotien geboren. Auch bezüglich der Zeit seiner Wirksamkeit weichen die Angaben der Historiker von einander ab; einige nennen ihn einen Zeitgenossen des Lykurgus, andre des Thales; die meiste Wahrscheinlichkeit haben diejenigen Angaben, welche die 33ste Olympiade (638—634 v. Chr.) als den Zeitpunkt seiner wichtigsten Erfolge bezeichnen. Alle Mittheilungen der Musikhistoriker aber stimmen überein bezüglich seiner ausserordentlichen Leistungen als Dichter-Componist — bekanntlich verstand man im Alterthum unter einem »Poeten« *(Poiëtes)* stets nur denjenigen, welcher die Fähigkeiten des Wort- und des Tondichters in seiner Person vereinte — sowie als Virtuose auf der Kithara und dem Aulos (letzterer das zum Solospiel und zur Gesangsbegleitung gebräuchlichste Blasinstrument der Griechen, nicht unserer Flöte, wie das Wort »Aulos« meist übersetzt wird, sondern mehr der Clarinette oder Oboe entsprechend). Auf diesen Gebieten der Tonkunst feierte T. die grössten Triumphe, indem er bei den, von den Lacedämoniern dem Apollo zu Ehren gefeierten, sogenannten Karneischen, wie auch bei den Pythischen Spielen der Dorier, hier sogar viermal hintereinander, den Preis gewann. Als ein Beweis der mächtigen Wirkung seiner Kunst wird von verschiedenen Autoren des Alterthums noch ausserdem berichtet, dass er einmal die durch politische Zwistigkeiten erregten Gemüther der lacedämonischen Bürger durch seine, mit der Kithara begleiteten Gesänge beruhigt habe. Mag nun diese Angabe wörtlich oder bildlich zu verstehen sein, so viel ist sicher, dass Terpander's künstlerischer Einfluss mächtig genug gewesen ist, um eine neue Epoche der griechischen Musik zu begründen, wie Glaukus von Rhegium in seinem Werke über die Dichter und Componisten der ältesten Zeit Griechenlands sagt (citirt von Plutarch »*de musica*« 9), der ersten spartanischen Katastasis, d. h. Feststellung der musischen Kunstnormen*). Im Besonderen war es der kitharodische Nomos, der, wie Westphal ausführt, durch ihn auf eine neue höhere Stufe der Ausbildung erhoben wurde. Schon vor T., in der homerischen Zeit, hatte sich neben der epischen Dichtung die unter dem Namen Nomos bekannte lyrische Kunstform entwickelt; der Nomos (wörtlich »Gesetz«, weil in den ältesten Zeiten die Gesetze in bestimmten Tonweisen vorgetragen wurden, um sie dem Volke auf diese Weise besser einzuprägen) war ursprünglich ein an heiliger Stätte und zur heiligen Zeit von einem Priestersänger ausgeführter Sologesang, bestimmt zum eigentlichen Cultuszwecke. An die Periode dieses archaischen Nomos schliesst sich die des epischen Einzelliedes an, welche mit Homer ihren Höhepunkt erreicht; als aber die in dem homerischen und cyklischen Epos waltende Produktionskraft mit dem Anfange des siebenten Jahrhunderts abzusterben begann, da war es der lyrische Nomos, dem sich die poetische Triebkraft des hellenischen Volkes vorwiegend zuwandte. Der Nomos erhielt nun durch T. eine feste kunstmässige Form, die für die ganze folgende Zeit stereotyp bleibt: es ist die (bei Pollux 4. 66. angegebene) siebentheilige Gliederung. Den Haupttheil bildete die Mitte, Omphalos genannt; er enthielt in der epischen Sprache und Manier Homers irgend eine Darstellung von den Thaten des im Nomos zu feiernden Gottes. Voraus ging ein, demselben Gotte gewidmeter lyrischer Theil, genannt Archa (Anfang), und dieser Archa entsprechend folgte auf den Omphalos ein zweiter lyrischer Theil, der den Namen

*) Vergl.: R. Westphal, griechische Metrik, zweite Auflage, II. p. 278 und 279.

Sphragis (Siegel) führte; diese drei grösseren Theile waren miteinander durch kleinere Uebergangsglieder verknüpft, und mit diesen fünf Theilen war der eigentliche Nomos abgeschlossen; voraus ging demselben ein Proömium und diesem in Ton und Inhalt entsprechend folgte auf die Sphragis ein Epilog. Während der eigentliche Nomos sich lediglich in Epik und objectiver Lyrik bewegte, waren diese, den Nomos umschliessenden Partien subjectiv gehalten. Der Hauptsache nach gehörte mithin der kitharodische Nomos der epischen Poesie an und die ganze Weise Terpander's ist wesentlich das Produkt des Einflusses, den die homerische Epik auf die lyrische Poesie gewinnt; auch dies hatte der Terpander'sche Nomos mit dem Epos gemein, dass die frühere strophische Gliederung völlig aufgegeben wurde; an ihre Stelle tritt für den gesammten Nomos mit seinem Proömium und Epilog der daktylische Hexameter; indem aber der so gestaltete Nomos die strophische Repetition der Melodie verschmäht, erscheint er als das früheste Beispiel eines »durchcomponirten« Liedes.

Auch als ein Förderer der musikalischen Theorie und Systembildung verdient T. zu den hervorragendsten Künstlern des Alterthums gerechnet zu werden, denn, wie Helmholtz richtig bemerkt, ist nicht blos die Composition vollendeter musikalischer Kunstwerke, sondern auch die Construktion unseres Systems der Tonleitern, Tonarten etc. ein Werk künstlerischer Erfindung, und demgemäss neben den natürlichen Gesetzen der Thätigkeit unseres Ohres auch denen der künstlerischen Schönheit unterworfen. Die Untersuchungen der Verdienste Terpander's auf diesem Gebiete der Musik knüpfen meist an die, von verschiedenen Schriftstellern wiederholte Erzählung an, er habe der bis zu seiner Zeit sechssaitigen Kithara eine siebente Saite hinzugefügt und sei deswegen von den Ephoren des lacedämonischen Staates, welchen die Erhaltung der bestehenden Einrichtungen oblag, mit einer Strafe belegt worden. Muss man in dieser Vermehrung der Saitenzahl der Kithara (um nur eine neue) lediglich eine, im ganzen Verlauf der Musikgeschichte wiederkehrende, stets aber von den kritischen Ephoren beanstandete Erscheinung erblicken, nämlich eine Bereicherung des Vorrathes an musikalischen Ausdrucksmitteln, — lässt sich in ihr Terpander's reformatorische Wirksamkeit auf dem Gebiete der Theorie noch nicht erkennen, so erfährt man bestimmtes über dieselbe durch eine Aeusserung Strabo's (Buch XIII. p. 425), wo es heisst, T. habe an Stelle der viersaitigen Lyra die siebensaitige gesetzt und dies selbst mit den Worten ausgesprochen: »Wir, die wir der Gesänge von vier Tönen überdrüssig sind, werden nunmehr neue Hymnen auf der siebensaitigen Lyra anstimmen.« Hier wird es deutlich, dass T. eine durchgreifende Umgestaltung des Musiksystems seiner Zeit beabsichtigte, indem er an Stelle des Tetrachords, dessen Entstehung von der, in ältesten Zeiten viersaitigen Lyra herzuleiten ist, die durch die Verhältnisse der menschlichen Stimme gegebene Octave zur Grundlage des Systems machen wollte. Mag nun die Scala des T. eine diatonische in heutigem Sinne gewesen sein, zu welcher ja, weil der achte Ton eine Wiederholung des ersten ist, sieben Saiten genügen würden, oder sich, wie Helmholtz (a. a. O. p. 410) sagt, aus einem Tetrachord und einem Trichord in folgender Weise zusammengesetzt haben:

$$e \smile f - g - a - h \smile - d' - e'$$

wo dann mit Aufopferung des oberen Halbtonintervalls**) der Octavenumfang

*) Vergl.: Helmholtz, „Lehre von den Tonempfindungen", dritte Auflage, p. 568.

**) Die des Halbtones ermangelnde Scala war von Alters her der orientalischen Musik eigenthümlich und ist noch heute bei einigen Völkern des Ostens, z. B. den Chinesen, in Gebrauch. „Auch die fünfsaitige Lyra (Kissar) der Bewohner von Nordafrika und Abyssinien, welche sich schon in den Basreliefs der assyrischen Königspaläste als Instrument gefangener Männer dargestellt findet, hat nach Villoteau („Beschreibung der Musikinstrumente der Orientalen") die Stimmung der fünfstufigen Scala *g—a—h—d—e*. Der Umstand, dass Olympos, der das asiatische Flötenspiel in Griechenland einführte und dem griechischen Geschmack anbildete, die dorische Scala der Griechen zu einer

festgehalten wurde — in jedem Falle darf mit Sicherheit angenommen werden, dass der Zweck jener Neuerung des T. kein anderer war, als die Einführung des Octavensystems an Stelle des Tetrachordsystems, eine Maassregel, zu deren endgültiger Annahme man sich bekanntlich erst ein Jahrtausend nach ihm entschliessen konnte.

Die Nachricht, dass T. auch den Gebrauch der Notenschrift vermittelst eigener Tonzeichen eingeführt habe, entbehrt der Begründung, wiewohl Forkel in seiner »Allgemeinen Geschichte der Musik« Band I. p. 292 dieselbe für unzweifelhaft sicher erklärt. Er beruft sich dabei auf eine Stelle des Plutarch, welcher dem Heraklides aus Pontus nacherzählt: »Terpander habe als Componist kitharodischer Nomen seinen eigenen, sowie Homer's Hexametern für jeden einzelnen Nomos Melodien hinzugefügt und dieselben in den musischen Wettkämpfen vorgetragen.« Diese Uebersetzung Westphal's ist ohne Zweifel die einzig richtige, und der hier in Frage kommende Ausdruck des Originals *μέλη περιτιθέντα* giebt keinerlei Anhalt zu der von Forkel gepriesenen Uebersetzung Burette's: »*Terpandre notoit la Musique sur les vers de chacun de ses Nomes, de même que sur les vers d'Homere etc.*« Selbstverständlich erscheint dann auch die zu dieser Stelle gemachte Anmerkung: »Terpander habe seine Melodien deswegen notirt, um sie in den öffentlichen Spielen entweder selbst auszuführen oder durch andre ausführen zu lassen« als eine durchaus willkürliche Hypothese.

Terpnes, ein altgriechischer Citherspieler und Singmeister des Kaisers Nero, dem er täglich nach dem Abendessen vorspielen musste.

Terpodion (auch unrichtig *Trepodion*), eine Art Orchestrion mit Claviatur, das die Blasinstrumente des Orchesters (Flöten, Fagott, Horn etc.) nachahmt und von J. D. Buschmann in Nordhausen 1818 erfunden wurde (s. »Leipziger Allgem. musik. Zeitung«, Bd. 19, S. 619. 774).

Terpodion (Orgel), ein 8′ oder 2,5 Meter Orgelregister, welches im Ton dem vorerwähnten Instrument gleichkommen soll, hat J. F. Schulze in der Domorgel zu Halberstadt von Zinn angebracht. Dasselbe muss jedoch, um dem Ton des gleichnamigen Instruments gleichzukommen, mit Gedact 5′ und 2,5 und mit Harmonica 2,5 Meter verbunden werden. Vergl. Schlimbach: »Structur der Orgel«, verbessert von C. F. Becker, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1845).

Terpsychore = die Tanzfrohe, die Muse des Tanzes; sie wurde mit der Lyra abgebildet.

Terradeglias, Dominico Barnabas, auch Terradellas, dramatischer Componist, wurde in Barcelona im Jahre 1711 geboren. Seine Neigung für Musik entwickelte sich durch Anleitung zuerst in einem Kloster und steigerte sich so, dass er den lebhaften Wunsch hegte, nach Italien, dem gelobten Lande der Musik, kommen zu können. Ein Kaufmann und Freund seines Vaters interessirte sich für ihn, führte ihn auf seinem Schiffe mit nach Neapel und erwirkte ihm im Conservatorium Santo Onofrio eine Stelle. Unter Durante's Leitung studirte er hier einige Zeit eifrig und trat dann 1739 mit der Oper »*Astarte*« am Theater zu Neapel vor das Publikum. Die Oper hatte viel Erfolg und zeigte den Autor im besten Lichte. Seine Schreibart erinnerte an Hasse, war aber energievoller und feuriger. Die nächsten Opern waren »*Artemisia*«, Oper in drei Akten (Rom), »*L'issifile*« (Florenz, 1742) und »*Merope*«, welche als sein bestes Werk zu bezeichnen ist. 1746 ging T. nach London und auch hier gelangten mehrere neue Opern »*Mitridate*« und »*Bellerophon*« mit Beifall zur Aufführung; auch erschien damals in London eine Sammlung von zwölf Arien und Duetten aus den Opern Terradeglias' zusammengestellt. Nach seiner

---

fünfstufigen, der alten enharmonischen Scala *h◡c——e◡f——a* umformte, scheint darauf hinzudeuten, dass er aus Asien fünfstufige Scalen mitbrachte, und nur die Anwendung des Halbtones der griechischen Scala entlehnte." (Helmholtz a. a. O.)

Rückkehr nach Italien übernahm er 1747 in Rom die Kapellmeisterstelle an der Jacobskirche der Spanier und lebte hier bis zu seinem Tode, den der Kummer über den Misserfolg seiner Oper »*Sesostris*« herbeigeführt haben soll. Eine andere Lesart, die aber wenig glaubwürdig ist und als Anekdote betrachtet werden muss, sagt: die Oper des T. wäre von Erfolg gekrönt gewesen und besser als eine von Jomelli zur selben Zeit gegebene aufgenommen worden. Nach dem Erscheinen einer Medaille, auf der T. auf einem Kahn stehend abgebildet ist, den Jomelli als Sklave zieht und welche die Umschrift trägt: »*Jo son capace*«, sei derselbe kurz darauf von Dolchstichen durchbohrt in der Tiber gefunden worden. (Siehe »Leipziger Musikzeitung«, Bd. II. S. 431.)

Terrasson, Antoine, geboren zu Paris am 1. Novbr. 1705, studirte Jurisprudenz und bekleidete später höhere Staatsämter, auch war er Professor am Collège de France. Er starb zu Paris am 30. Octbr. 1782. Er schrieb eine Abhandlung über ein Instrument, das um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Paris in der Mode war, unter dem Titel: »*Dissertation historique sur la vielle*« (Paris, 1741, in 12°), auch abgedruckt in: »*Mélanges d'histoire de littérature de jurisprudence etc.*« (Paris, 1768, in 12°).

Terry, Léonand, geboren zu Liège 1817, besuchte das Conservatorium seiner Vaterstadt erfolgreich bis 1845. Seine Compositionen »*La Vindetta*« und ein Kriegsgesang wurden preisgekrönt, worauf man T. die Direktion der »Musikalischen Gesellschaft« in Liège übertrug, die er bis zur Auflösung dieser Gesellschaft 1852 behielt. Er wirkte nachdem als Gesanglehrer am dortigen Conservatorium und übernahm 1861 die Direktion des Theaterorchesters. Terry brachte drei Opern aufs Theater: »*Fridolin*«, lyrisches Drama, ein Akt. »*Maître Bioch, ou le Chercheur de trésors*«, komische Oper, zwei Akte. »*La Zingarella*«. Scene: »*Les jeunes filles et l'Ondine*« für Sopranstimmen und Orchester und veröffentlichte folgende Compositionen: »Sechs Chöre für Frauenstimmen« (Liège, bei Goût). »*Douze mélodies sur des textes français et italiens*« (Bruxelles, Meynne). »Vierzig Romanzen für eine Stimme mit Clavierbegleitung« (Paris, Lemoine; Brüssel, Schott und Meynne; Liège, Goût und Muraille). Ferner erschien von Terry: »*Recherches historiques sur la musique et le théâtre au pays de Liège, depuis le onzième siècle jusqu'à nos jours*« und »Die Biographie vom Violinisten Prume« (1853).

Terschak, Adolf, Flötenvirtuos, geboren 1832 zu Herrmannstadt in Siebenbürgen. Er ist auf dem Wiener Conservatorium gebildet und unternahm 1852 grosse Kunstreisen durch Deutschland, England, Schottland und Irland, Frankreich und Russland. Seit 1859 lebt er in Wien.

Tertia (lat.), die Terz (s. d.).

Tertia, Tertie, Terz *(Diatonus, Decem, Decima)*, ist eine Neben- oder Füllstimme in der Orgel von Zinn oder Metall mit der Intonation einer Flöte und mit Principal-Mensur. Statt des eigentlichen Grundtones hört man zu jeder Taste dessen grosse Terz, also auf C_0 den Ton E_0. In alten Orgeln findet man diese Stimme im Pedal unter dem Namen Decem oder Decembass, wahrscheinlich, weil dieselbe hier den Ton e_2 statt e_1 angab, also die Terz über der Octave. Auch mit dem Namen *Sexte* belegte man diese Stimme oft fälschlich. Die Grösse dieser Stimme ist $6^2/_5$, $3^1/_5$, $1^3/_5{}'$ oder 2,10 — 1,05 — 0,377 Meter.

Tertia conjunctarum, lateinischer Name des Tones: *Trite synemmenon b* im griechischen Tonsystem.

Tertia divisarum, lateinischer Name des Tones *Trite Diezeugmenon* c_1.

Tertia excellentium, lateinischer Name des Tones *Trite Hyperbolaeon* f_1 (s. Tetrachord).

Tertia modi oder *toni*, die dritte Stufe der Tonart, auch Mediante genannt.

Tertian ist eine Orgelstimme von Zinn oder Metall, welche sich von den andern wesentlich unterscheidet. Sie ist weniger eine Füllstimme, als vielmehr eine gemischte Stimme, indem sie auf jedem Ton zwei Töne hören lässt, nämlich

zum Grundton *c* die Terz *e* und Quinte *g*; sie ist also zweichörig. In alten Orgelwerken ist es gar nicht selten, dass man diese Stimme dreichörig antrifft, und zwar giebt sie dann zum Grundton die Terz, Quinte und Octave an. Die neuere Zeit fertigt sie nur zweichörig, und zwar die Terz im 1,05 und die Quinte im 0,84 Meterton. Die Mensur ist Principalmensur.

Tertie wird zuweilen die *D*-Saite der Viola wie des Violoncello genannt, als dritte leere Saite.

Terz, Terzie, franz. *Tierce*, engl. *Third*, das Intervall von drei Stufen, das in drei verschiedenen Gattungen geübt wird als grosse, kleine und verminderte Terz und als zwischen Tonika und Dominant liegend auch Mediante genannt wird. Die grosse Terz *(Tierce majeure, Major third)* besteht aus zwei Ganzen Tönen, *c—e; d—fis; e—gis; fis—ais* u. s. w. und wurde daher von den Alten Ditonus genannt. Da aber zweierlei Ganztöne in Anwendung kommen, der eine nach dem Verhältniss von $^8/_9$ und der andere im Verhältniss von $^9/_{10}$, so entstehen selbstverständlich auch zwei grosse Terzen; wenn zwei grosse Ganztöne aufeinander folgen, wie z. B. *B—d*, so entsteht eine Terz im Verhältniss $^8/_9 \times {}^8/_9 = {}^{64}/_{81}$. Folgt aber der kleine Ganzton dem grossen wie *C—E*, so entsteht eine Terz im Verhältniss $^8/_9 \times {}^9/_{10} = {}^{72}/_{90} = {}^4/_5$.

Aus demselben Grunde ist auch die kleine Terz in unserm System von doppelter Art, da sie entweder aus dem grossen oder dem kleinen Ganzton und dem Halbton besteht. Im ersteren Fall ist das Verhältniss der kleinen Terz (beispielsweise *a—c*) $^8/_9 \times {}^{15}/_{16} = {}^{120}/_{144} = {}^5/_6$, im andern aber (wie *D—F*) $^9/_{10} \times {}^{15}/_{16} = {}^{135}/_{160}$ oder $^{27}/_{32}$.

Von diesen Terzen hat die grosse Terz, deren Verhältniss $^4/_5$ ist, den meisten Wohlklang. Dann folgt die kleine Terz im Verhältniss $^5/_6$.

Auf diesen beiden Terzen beruht bekanntlich in der modernen Musik die Scheidung der Tonarten in Dur und Moll (s. d. und Tonart).

Die verminderte Terz besteht aus zwei grossen Halbtönen, ihr Verhältniss ist 256 : 225. Sie verlangt nicht eigentlich selbständige Bedeutung, sondern sie entsteht durch Erhöhung des untern Gliedes der kleinen Terz als alterirtes Intervall, so entsteht die verminderte Terz *dis—f* aus der kleinen *d—f*; *ais—c* aus *a—c*.

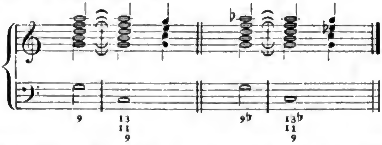
Die grosse Bedeutung der grossen und der kleinen Terz für den harmonischen Organisationsprozess geht schon aus diesen Erörterungen hervor. Weiterhin ermöglicht die Terzverwandtschaft der Accorde, dass die Medianten, die Ober- wie die Untermedianten unter Umständen recht wohl für die Dominant stehen können. In der Molltonart ist dies ohnehin der Fall. Diese findet ihre, der Dominantwendung in Dur entsprechende Erhebung nicht in der Dominant, sondern in der Oberdominante, in der Paralleltonart. Die *C-moll*-Tonart beispielsweise findet ihren harmonischen Gegensatz nicht wie die *C-dur*-Tonart in der Dominanttonart *G-dur*, sondern in der Paralleltonart, der Obermediante, in *Es-dur*. Dementsprechend kann auch in Dur die Dominante durch die Obermedianten *E*- und selbst *Es-dur* ersetzt werden, unter Umständen selbst durch die Untermedianten *A-dur* und *As-dur*. Die grossen Meister haben aus diesen, in der Natur begründeten Verhältnissen treffliche Mittel gewonnen, den ewig gesetzmässigen Organisationsprozess immer neu und individuell auszustatten.

Terza, Giovanni, Advokat und gelehrter Physiker, geboren zu Neapel 1751, gab heraus: »*Nuovo systema del suono. Neapel* 8va«.

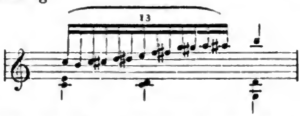
Terzdecime heisst die Sext von der Octave des Grundtons, wenn sie (im sogenannten Terzdecimenaccord) dissonirend auftritt. Gewöhnlich behalten die Intervalle auch in den entferntern Octaven ihre ursprünglichen Namen bei, die Terz bleibt Terz, auch wenn der Umfang des Intervalls sich über die Octave erstreckt, vorausgesetzt, dass das Verhältniss nicht wesentlich ist wie bei der Bezeichnung des doppelten Contrapunkts, bei welchem die nähere Bezeichnung als in der None, Duodecime, Terzdecime u. s. w. nothwendig wird zur

Bezeichnung der Versetzung. Als Terzdecime wird die Sexte benannt, wenn sie dissonirend wird im

Terzdecimen-Accord. Dieser ist kein selbständiger Accord, sondern nur ein Vorhaltsaccord, der dadurch entsteht, dass bei der Auflösung des Nonenaccords auf der Dominant der Bass zur Tonika fortschreitet und alle übrigen Intervalle desselben vorgehalten werden:
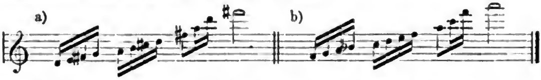


Terzdecimole, eine Figur aus 13 Tönen bestehend, im Gesammtwerth von acht der gleichen Gattung:



Terzett, Terzetto, eine Vocalcomposition für drei Solostimmen; die dreistimmigen Instrumentalcompositionen nennt man in der Regel Trio. Das Terzett ist eine beliebte Gesangsform in allen Zusammensetzungen. Es werden gleiche Stimmen zusammengestellt: drei Soprane oder drei Tenöre, weniger drei Alte oder drei Bässe; beliebter noch ist die Verbindung von zwei Sopranen und einem Alt; Sopran, Alt und Tenor, oder Sopran, Alt und Bass, oder von zwei Tenören und einem Bass. So wird es gern in Oratorium und Oper eingeführt und hilft nicht nur den Verlauf der Handlung auf gewissen Punkten concentriren, sondern kann auch zu einem wirksamen Mittel der effektvollern Darstellung der dramatischen Handlung werden. Die Terzette der drei Damen und der drei Knaben in der »Zauberflöte« sind ebenso reizvoll wie poetisch und zugleich die Handlung fördernd eingeführt. Aehnliche Bedeutung gewinnt das sogenannte Engelterzett im »Elias«: »Hebe deine Augen auf«. Von grossartig dramatischer Wirkung sind die Terzette im »Don Juan«: *»Ah! chi mi dice mai«* und *»Ah taci, ingiusto core!«*

Terzflöte, eine kleinere Gattung der Querflöte, die um eine kleine Terz höher steht als die gewöhnliche Flöte. Sie wird notirt wie diese, aber die von ihr geblasene Stimme klingt eine Terz höher:



Die unter a) verzeichnete Stelle klingt auf der Terzflöte wie bei b). Vermöge ihres kürzern und engern Rohrs klingt sie härter und in der Höhe greller als die gewöhnliche Flöte, daher kommt sie meist in der Harmoniemusik, z. B. in Militärmusikchören, in Anwendung.

Terzi, Giovanni Antonio, ausgezeichneter Lautenist, wahrscheinlich in Bergamo gegen 1580 geboren, liess eine Sammlung von Lautenstücken in Tabulatur drucken: *»Intavolatura di liuto accomodata con diversi passaggi per suonar in concerti a due liuti e solo, libro primo, il qual contiene motetti, contrappunti, canzoni, etc.«* (Venise, Ric. Amadino, 1613, in 4°).
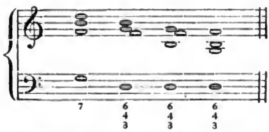
Terziani, Gustavo, Sohn des Pietro Terziani, Kirchencomponist, geboren in Wien, zeigte frühzeitig grossen Hang zur Musik. Bei Rückkehr der Familie

im Jahre 1818 nach Rom erlernte er die Anfangsgründe der Musik beim Vater, hierauf die Composition bei Giuseppe Baini. Zuerst debütirte er mit einem achtstimmigen Salmo mit zwei Chören für die Kirche del Gesu. Sodann componirte er eine vierstimmige Messe für die Kirche S. Luigi und ein Oratorium »Daniele«. Er starb am 31. August 1837 an der Cholera, nachdem kurz vorher seine Mutter derselben Krankheit unterlag. Ueber sein Leben und seine Werke schrieb Ottavio Gigli in das »*Giornale arcadico*« zu Rom einen Aufsatz: »*Memoria della vita e delle opere del giovane maestro di musica G. Terziani*«.

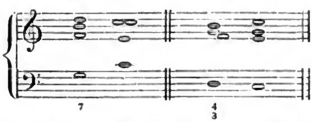
Terziani, Pietro, Componist, geboren gegen 1768 im Kirchenstaat, studirte Musik in Rom und Neapel. 1788 trat er als Operncomponist auf. Später componirte er ausschliesslich und zwar in grosser Menge gediegene Kirchencompositionen. Er verheiratete sich mit einer Deutschen Anna Steinhardt und lebte auch längere Zeit in Wien. 1816 wurde er Kapellmeister am Latran in Rom. Zu seinen Compositionen gehören: elf vierstimmige Messen; drei achtstimmige Messen; der Psalm »*Confitebor*«, vierstimmig, auch achtstimmig; der Psalm »*Laudate*«, vierstimmig; »*Ave Maria*« mit achtstimmigem Alleluja; Motetten und Antems mit Orgelbegleitung; »*Dixit*«, vierstimmig mit Orchester; ein anderes für acht Stimmen und Orchester; »*Laetatus sum*«, vierstimmig mit Orchester; »*Beatus vir*«, vierstimmig mit Orchester; zwei vierstimmige Messen mit Orchester; achtstimmige Messe mit Orchester; Vespern für zwei Chöre, Orgel und Orchester; Litanei mit Echo und Orchester; zwei Te deums, vierstimmig mit Orchester.

Terzo Suono (ital.), der von Tartini entdeckte sogenannte dritte Klang, der mitklingende tiefere Ton, wenn zwei höhere consonirende auf der Geige angestrichen werden. (S.: Tartini.)

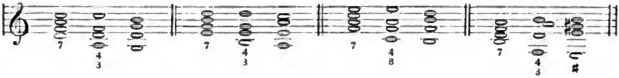
Terzquart- oder **Terzquartsext-Accord** heisst die zweite Umkehrung des Septimenaccordes, bei der die Quart desselben in den Bass tritt. Die Septime wird dann zur Terz, der Grundton zur Quart und die Terz des Grundaccordes im neuen Accord zur Sext:

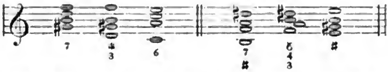


Selbstverständlich behalten die Intervalle auch in der Umkehrung ihre ursprüngliche Bedeutung und werden ganz in derselben Weise aufgelöst wie im Grundaccorde:



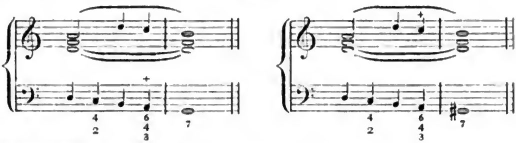
Nur der Grundton macht scheinbar hier eine Ausnahme, indem er nicht nach der Tonika sich bewegt, sondern liegen bleibt und zur Quint wird. Er erscheint demnach als Octave, welche im Septimenaccorde bekanntlich so behandelt wird. Die andern Septimenaccorde ergeben selbstverständlich eine Reihe anderer Terzquartaccorde:





u. s. w.

Der Terzquartaccord kommt auch als nur durchgehender Accord vor, in welchem Falle er nicht die regelmässige Auflösung erfährt:



Terzquintsext-Accord, s. Quintsext-Accord.

Teschner, Melchior, war Cantor zu Fraustadt in Schlesien um 1613, ist Componist der ausgezeichnet schönen Melodie zu Valentin Herberger's Sterbelied: »Valet will ich dir geben« (1657 goth. Cant.).

Teschner, Gustav Wilhelm, geboren am 26. Decbr. 1800 zu Magdeburg. Sein Grossvater, Anton Peter Andreas T., war Organist zu Croppenstedt bei Halberstadt, auch sein Vater, Gottlieb Bernhardt, geschickter Orgelspieler. Seine Schwester, Wilhelmine, gute Sängerin, führte längere Zeit hindurch in den sogeannten Elbmusikfesten die Altsolopartien aus. Seinen ersten Unterricht im Clavierspiel erhielt Teschner von dem Organisten Burchardt, später wurde Seebach und zuletzt Reinhardt in Magdeburg sein Lehrer. Im Gesange unterrichtete ihn der Dom-Musikdirektor Wachsmann daselbst. Im 23. Lebensjahre, nach Aufgabe seiner kaufmännischen Laufbahn, übersiedelte Teschner nach Berlin, um sich hier unter Zelter's, Bernh. Klein's und Louis Berger's Leitung ganz der Musik zu widmen. Mehr dem Gesange als der Instrumentalmusik zugeneigt, ging er im Frühjahr 1829 nach Italien zum Studium der Gesangskunst und um sich als Lehrer in derselben auszubilden. Hier wurden ihm besonders die Lehren David Ronconi's und Eliodoro Bianchi's in Mailand, so wie Nozori's und Crescentini's in Neapel von Nutzen. In Bologna machte er die Bekanntschaft Rossini's, in dessen Hause er einer musikalischen Soirée beiwohnte, sowie Giuseppe Pilotti's, des derzeitigen Direktors des Liceo comunale zu Bologna, der ihm gestattete den Aufführungen der Schüler und Schülerinnen desselben beizuwohnen. Durch B. Klein in Berlin schon vielfach auf die Schönheiten älterer italienischer Kirchenmusik aufmerksam gemacht, fand Teschner in Rom in dem Abbate Fortunato Santini einen sicheren Führer auf diesem Gebiete, der ihm zugleich Gelegenheit verschaffte, oftmals die Leistungen der Sixtinischen Kapelle, sowie der Nonnen auf Santa Trinità del monte und anderer kirchlichen Chöre kennen zu lernen. Hier legte er auch den Grund zu einer reichen Sammlung seltener Tonstücke aus den verschiedenen Schulen Italiens und unterhielt zu diesem Behufe bis zum Tode Santini's einen lebhaften Briefwechsel mit diesem ausgezeichneten Kenner im Fache der klassischen italienischen Kirchenmusik. In Neapel sammelte er Volkslieder in Menge und sein eifriges Streben danach brachte ihm unter seinen italienischen Bekannten bald den scherzhaften Titel eines *Professore del Canto plebejo* ein. — Zur Vollendung seiner musikalischen Studien in Italien erhielt er 1831 durch Vermittlung Zelter's von Sr. Maj. dem König Friedrich Wilhelm III. eine namhafte Unterstützung.

Nach Berlin zurückgekehrt widmete er sich dem Unterricht im Gesange nach den in Italien angenommenen Principien. Die Kenntniss der älteren italienischen Gesangschulen, namentlich der Bolognesischen des Bernacchi, verdankte er dem späteren Unterricht des auch als Gesanglehrer ausgezeichneten Kammersängers Johannes Miksch in Dresden. Von Sehnsucht nach Italien

getrieben, bewarb sich Teschner um die durch einen Todesfall vacant gewordene Organistenstelle an der preussischen Gesandtschafts-Kapelle zu Rom, wurde aber von Bunsen, dem damaligen preussischen Gesandten, nicht angenommen, da diese Stelle nach seinem Wunsche einem jüngeren Musiker zu Theil werden sollte, der dort, wie T. es bereits gethan hatte, seine Studien machen sollte. So kam statt seiner sein ehemaliger Generalbassschüler, Otto Nicolai, dahin. Das Studium der Kirchenmusik führte T. in Dresden mit dem als Sammler und Forscher auf diesem Gebiete bekannten Otto Kade (jetzt Kirchenmusikdirektor des Grossherzogs von Mecklenburg-Schwerin) zusammen, der sich, gleich ihm, von der italienischen Kirchenmusik dem Studium deutscher Kirchenmusik zugewandt hatte. Durch seine Vermittlung erhielt er von der Handlung Breitkopf & Härtel in Leipzig den Auftrag, Joh. Eccard's fünfstimmige Choral-Compositionen, sowie dessen und Joh. Stobäus (seines Schülers) »Preussische Festlieder« nach den Königsberger Original-Ausgaben und in jetziger Notation herauszugeben.

Im Jahre 1856, bei gelegentlicher Anwesenheit in Brandenburg a. H., führten seine Forschungen nach alter Kirchenmusik zur Entdeckung einer reichen Sammlung älterer Notendrucke aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die sich in einem bis jetzt ganz unbeachtet gebliebenen Schranke auf dem Schülerchor der St. Katharinenkirche befand. Herr Gymnasiallehrer Täglichsbeck daselbst machte diesen Fund 1857 zum Gegenstand eines Schulprogramms und fügte demselben einen Katalog der aufgefundenen Musikschätze bei. Auch in Wittenberg, in der Bibliothek des Prediger-Seminars, war T. so glücklich eine reiche Sammlung solcher Kunstschätze aufzufinden, die sich ihm durch die eigenthümliche Form der Bücher sogleich als Musikwerke älterer Zeit verriethen, aber als »Philosophie« eingetragen und etiquettirt, ihrem Inhalt nach nicht bekannt waren. Jetzt befindet sich diese Sammlung in den Räumen der königl. Bibliothek zu Berlin.

Aus seinen in Italien wie in Deutschland angelegten Sammlungen älterer und neuerer Musik publicirte T. ausser den obengenannten beiden Werken noch folgende: Hans Leo Hassler's vierstimmiges Choralbuch von 1607 (Berlin, Trautwein, [Bahn]). Geistliche Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Lief. I: Joh. Eccard 12 vier- und fünfstimmige Gesänge; Lief. II: Mich. Altenburg 11 vier- und fünfstimmige Gesänge (Magdeburg, Heinrichshofen). Antonio Caldara »*Crucifixus*« à 16 (Berlin, Trautwein [Bahn]). Eine auf 8 Stimmen reducirte Ausgabe dieses Werkes, für den königl. Domchor verfasst, gab T. heraus: (Breslau und Leipzig bei Leuckart [C. Sander]). Nicc. Zingarelli »*Christus factus est*« und »*Miserere*« à 4 (Berlin, Trautwein [Bahn]). Geistliche Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert für gemischten Chor, von Orl. di Lassus, M. Franck, A. Gumpeltzhaimer, S. Hemmel, B. Gesius, A. Scandellus, J. Staden, J. a Burck, J. Eccard und Mich. Prätorius, in 20 Nummern (Leipzig, Linnemann [Siegel]). Ant. Caldara: *Te deum à* 4 (Berlin, Trautwein [Bahn], gesungen vom königl. Domchor zur Feier des 150jährigen Bestehens der Krone Preussen). Derselbe: »*Caro mea vere est cibus*«, Duo für Sopran und Mezzo-Sopran mit hinzugefügter Pf.-Begl. (Berlin, Trautwein [Bahn]). Mich. Prätorius: 4 Weihnachtslieder à 4 (Berlin, Schlesinger). Mehrstimmige Gesänge für weibliche Stimmen von Terziani, Zanotti, Galuppi, S. Mayr, Pater Martini, Orl. di Lasso, Benevoli, Caldara, Jomelli (in 2 Nummern), Hasse und Palestrina. Band I (Berlin, Trautwein [Bahn]). *Collezione di Canzonette, Barcarole etc., Napolitane, Veneziane etc.*, 4 Hefte, 2 für höhere, 2 für tiefere Stimme (ibid.). Italienische Volksmelodien, vierstimmig, für Sopran, Alt, Tenor, Bass. Deutsch und Italienisch von T. bearbeitet (Leipzig, Klemm). *Collezione di Duette da Camera, di G. Donizotti e C. Coccia* (Berlin, Trautwein [Bahn]). V. Bellini: 2 *Ariette per Soprano* (ibid.). G. Donizetti: 3 *Ariette per Soprano* (ibid.). Ambrogio Minoja: 45 *Solfeggi per Soprano*, 4 Hefte (Leipzig, Klemm). Gaetano Nava: 24 *Solfeggi per Contralto*, 2 Hefte (ibid.). Girolamo Crescentini: 20 *nuovi*

Solfeggi per Mezzo-Soprano, 2 Hefte (Berlin, Trautwein [Bahn]). Derselbe: *Nuovi Solfeggi progressivi per Soprano*, 3 Hefte (ibid.). 24 *Solfeggi e Vocalizzi* für Bassstimme, 12 von Teschner, 8 von Minoja, 4 von Prota, 2 Hefte (Leipzig, Klemm). A. Minoja: 24 leichte Solfeggi für die Altstimme, 2 Hefte (ibid.). 18 Solfeggi für Sopranstimme (Miksch dedicirt), 2 Hefte, enthaltend 8 Nummern von Teschner's eigener Composition, 6 von Fr. Bonoldi und 4 von G. Prota (ibid.). C. Uboldi: Solfeggi für Alt oder Bariton, 2 Hefte (Berlin, Trautwein [Bahn]). Nicc. Zingarelli: *Solfeggi elementari* für Sopran oder Tenor (ibid.). Derselbe: Dieselben für Alt oder Bass (ibid.) Derselbe: *Solfeggi elementari e progressivi per Soprano*, 3 Hefte (ibid.). Derselbe: *Solfeggi per Basso o Contralto*, 3 Hefte (ibid.). Derselbe: Solfeggi für Sopran, 2 Hefte (Magdeburg, Heinrichshofen). Antonio Mazzoni: Erste vollständige Sammlung der Solfeggien für Sopran oder Tenor, 4 Hefte (Berlin, Simrock). Derselbe: Dieselben für Mezzo-Sopran, 4 Hefte (ibid.). J. J. Rodolphe: Solfeggi für Sopran oder Tenor, 2 Hefte (Leipzig, Linnemann [Siegel]). G. M. Clari: 10 *Solfeggi a 2 voci*«, 2 Hefte (ibid.). Vorbereitende Uebungen und leichte fortschreitende Solfeggi für Sopran, 3 Hefte (Berlin, Trautwein [Bahn]). Dieselben für Alt, 3 Hefte (ibid.). Fr. Durante: *Solfeggi a 2 voci, senza accompagnamento* (ibid.). 60 Solfeggi auf die Intervalle der Tonleiter zur Uebung im Treffen und Eintheilen. In zwei Ausgaben: für Sopran und für Alt, 4 Hefte (ibid.). Elementar-Uebungen und Solfeggi für Sopranstimme in mittler Lage (Berlin, Challier). Heft 1: Elementar-Uebungen; Heft 2: Leichte Solfeggi; Heft 3: Progressive Solfeggi; Heft 4: zweistimmige Solfeggi von A. Minoja und dreistimmige Solfeggi von Ang. Bertalotti. Dieselben Uebungen für Alt, 3 Hefte (ibid.). Bonif. Asioli: 10 italienische Lieder zum Studium des italienischen Gesanges (ibid.). Joseph Pilotti: Solfeggi für Sopranstimme, 3 Hefte (Berlin, Simrock). Johannes Miksch: Elementar-Solfeggi, 2 Hefte (Dresden, Hoffarth).

Durch die Herausgabe von mehr als 60 Heften der verschiedensten Gesangsübungen, denen fast sämmtlich auch eine Clavierbegleitung beigegeben wurde, hat Teschner für Deutschland eine Literatur geschaffen, wie eine solche für dies Fach vor 30—40 Jahren bei uns nur sehr unvollkommen bestand. Eine nicht geringe Anzahl ursprünglich einstimmiger Lieder richtete T. zu vier- bis fünfstimmigen ein, und publicirte ausser den schon oben genannten italienischen vierstimmgen Volksliedern noch folgende: 12 Lieder (deutschen und italienischen Ursprungs), vierstimmig (Sopran, Alt, Tenor, Bass) gesetzt, 2 Hefte (Leipzig, Breitkopf & Härtel). 3 Weihnachtslieder, drei- und vierstimmig auf Melodien von Michael Haydn (Berlin, Trautwein [Bahn]). 12 Lieder von Franz Schubert, vierstimmig für Sopran, Alt, Tenor und Bass bearbeitet, 2 Hefte (Leipzig, Breitkopf & Härtel). 36 Lieder von Franz Schubert, vierstimmig für Sopran, Alt, Tenor und Bass bearbeitet, 8 Hefte (Leipzig, Linnemann [Siegel]). 29 andere Lieder von Franz Schubert für Sopran, Alt, Tenor und Bass, auch einige fünfstimmig, sowie für mehrere Männerstimmen harren noch der Herausgabe durch Linnemann (Siegel) in Leipzig. 6 Lieder von R. Schumann aus dem Lieder-Album für die Jugend, vierstimmig für Sopran, Alt, Tenor und Bass eingerichtet (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Alle diese Herausgaben werden mit der Zeit noch fortgesetzt. So steht u. A. noch in Aussicht der Choral »Ein feste Burg ist unser Gott« in einer möglichst vollständigen Sammlung der verschiedenen Bearbeitungen berühmter Tonsetzer des 16. und 17. Jahrhunderts. Eine ansehnliche Sammlung kirchlicher und weltlicher Gesänge für Männerstimmen aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Unterm 29. März 1873 wurde Teschner zum königl. Professor ernannt.

Tesi-Tramontini, Vittoria, berühmte italienische Sängerin, geboren in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts zu Florenz, war eine Schülerin des bedeutenden Gesanglehrers Redi und des Campeggi in Bologna. Hier trat sie auch zum ersten Mal auf und zwar aus Ungeduld auf die Scene zu kommen, noch vor vollständig beendigten Studien. Der Umfang und die seltene Schönheit

ihrer Contraalt-Stimme jedoch verschafften ihr schon jetzt bedeutende Erfolge, die sich bald zur enthusiastischen Bewunderung steigerten. Auf fast allen ersten Theatern Europas sang sie nun und sammelte Lorbeern, und zwar während eines für eine Sängerin selten langen Zeitraumes. Nach authentischen Nachrichten sang sie am 4. November 1749, als sie bereits über fünfzig Jahre alt war, in Wien in der Jomellischen Oper »Didone« von Metastasio und der Dichter schrieb darüber an die Prinzessin Belmonte, dass die Tesi sich um zwanzig Jahre verjüngt habe (*La Tesi è ringiovinata di vent' anni.* Metastasio, *Opere postume,* Th. I, S. 334). Am Carlstheater zn Neapel war diese Sängerin vom 4. Novbr. 1737 bis zum Ende des Carneval für die »*Olimpiade*« von Leo engagirt nnd erhielt dafür 2867 Napoleondo'r. Sie starb in Wien mit Hinterlassung eines ansehnlichen Vermögens 1775. Mad. Tesi hat auch Schülerinnen gebildet, zu denen De Amicis und Teyber zu zählen sind.

Tessarini, Carlo, erster Violinist nnd Concertmeister von Urbino, geboren 1690 zu Rimini im Kirchenstaate, genoss wahrscheinlich den Unterricht Corelli's zu Rom, wenigstens hat er sich diesen Meister des Violinspiels bei seinen ersten Compositionen ganz zum Vorbilde genommen. Tessarini war als trefflicher Geiger bekannt, und seine hinterlassenen Compositionen geben auch von seiner Geschicklichkeit auf diesem Gebiete Zeugniss. Man kennt von ihm: »*Sonate per due violini e basso con un canone in fine*« (Amsterdam, Roger, Paris, Leclerc). »*Sonate a due violini*«, lib. I und II (ibid.). »*Dodici concertini a violino principale, due violini di ripieno, violetta, violoncello et basso continuo per organo o cembalo*« (ibid.). »*Dodici sonate a violino solo, e basso per organo*« (Paris, Venier). »*Sei divertimenti a due violini*«, lib. II. »*L'Arte di nuova modulazione, ossia concerti grossi a violino principale, due violini di concerto, due violini di ripieno, violetta, violoncello, e bassa continuo per organo*« (Amsterdam und Paris, 1762). »*Contrasto armonico ossia concerti grossi a violino principale etc.*« (ibid.). Eine Anleitung zum Violinspiel (fast ausschliesslich praktisch zusammengestellt aus Uebungen, Etuden und kleinen Sonaten): »*Grammatica di musica, divisa in due parti per imparare in poco tempo o suonar il violino etc.*«, erschien in französischer Uebersetzung Amsterdam, 1762 und auch in englischer Sprache: »*An accurate method to attain the art of playing the violin*«.

Tessier, Karl, geboren zu Pézénas um die Mitte des 16. Jahrhunderts, gehörte zur Kapelle Heinrich IV., Königs von Frankreich. In England, wo er sich einige Zeit aufhielt, veröffentlichte er einige Arien und Gesänge: »*Le premier livre des chansons et airs de cour, tant en françois qu'en italien et gascon, à quatre et cinq parties*« (London, Thomas Este, 1597).

Testa, Dominico, Abbé und Professor der Philosophie und Metaphysik zu Rom, ist 1746 zu San-Vito bei Palestrina geboren und nahm in Rom einen Lehrstuhl von 1774—1786 ein. Er ging hierauf nach Mailand, später nach Paris, wo er als päpstlicher Nuntius angestellt wurde. Bei der Revolution verlor er beinahe sein Leben und kehrte nach Mailand zurück. Nachdem er bei einer zweiten Anwesenheit in Paris, wohin er den Papst Pius VII. begleitete, eine Verbannung nach Corsica erlebte, gelangte er erst 1814 wieder nach Rom, wo er als Prälat 1832 starb. Er gab eine akustische Abhandlung herans: »*Della contemporanea propagazione e percezione di diversi suoni etc.*« (Mailand, 1787, in 4°). Diese Abhandlung wurde unter dem Titel: »*De la resonnance des corps sonores*«, eingerückt in »*Recueil des pièces interessantes, concern. les Antiquités, les Beaux-Arts, les Belles-Lettres et la Philos. trad. de différent langues*«, Tom III (Paris, 1788, in 8°, S. 167). Die Untersuchungen des Testa in dieser Schrift, wie es kommt, dass wir hohe und tiefe Töne zugleich hören und unterscheiden können, sind philosophischer, nicht physikalischer Natur und in schönem Stil geschrieben.

Testa, Filippo, Orgelbauer in Rom zu Anfang des 18. Jahrhunderts,

baute 1721 für die dortige Peterskirche ein Positiv, welches mit Hilfe von Rädern dahin gebracht werden kann, wohin man will.

Testo il vecchio, stammt aus Mailand und lebte gegen 1560. Nach der Luthomonographie soll er der älteste Mailänder Geigenbauer gewesen sein, welcher eine Violine nach dem Muster einer Viola gebaut hat (s. Cremona von Niederheitmann).

Teste, J. Alphonse, Professor der Musik zu Paris, gab folgende Arbeiten heraus: »*Nouveau cours d'études musicales et de chant élémentaires*« (Paris, chez l'auteur, 1844, in 8°, 96 S. und 64 Seiten Musikbeilagen). »*Solfége géant à l'usage des cours de musique*« (Paris, Franke, 1849, in 8°, quatre pages) nebst einer mechanischen Vorrichtung für die Bildung der Tonleiter und die Anwendung der Zeichen.

Testo (ital.), der Text einer Composition.

Testore, Carlo Giuseppe, Geigenbauer aus Cremona, arbeitete von 1690 bis 1710. Er wird als Schüler des Joseph Guarnerius betrachtet, da er diesen Meister gut copirte. Die Arbeit derselben ist höchst sauber und seine Instrumente gewinnen in neuerer Zeit in der Gunst der Liebhaber und steigen demgemäss im Preise. Bottesini besass einen ausgezeichnet schönen Contrabass von seiner Arbeit. Seine Zettel lauten:

Carlo Testore me fecit
Cremona del Anno 16—.

Testore, Carlo Antonio, Geigenbauer, der in Mailand von 1700 bis 1730 arbeitete, hat nach Nicolaus Amati und auch nach Guarnerius gearbeitet, aber gute Instrumente geliefert. Eine seiner Geigen ist vorzüglich. Er zeichnete sich:

Carlo Antonio Testore Figlio Maggiore
Del fu Carlo Giuseppe in Contrada Largo
al segno dell' Aquila Milano 17—.

Testore, Paolo Antonio, Bruder des Vorigen, arbeitete ebenfalls als Geigenbauer in Mailand 1710 bis 1745 nach dem Modell des Joseph Guarnerius. Seine Instrumente sind mitunter ohne Reifchen.

Testore, Guglielmo, italienischer Componist des 16. Jahrhunderts. Man kennt von ihm: »*Madrigali a cinque voci. Libro primo*« (Venezia, appresso Claudio da Correggio et Fausta Bethamo compagni, in 4° obl.).

Testori, Çarlo Giovanni, in Vercelli im Piemontesischen 1714 geboren, war Lehrer des Violinspiels und Kapellmeister an der Kirche St. Eusebius in seiner Vaterstadt, wo er 1782 starb. Die Kirchencompositionen des T. sind unbedeutend, sein musikalisches Lehrbuch, aus drei Abtheilungen bestehend, das einzige eines italienischen Autors, welcher das System Rameau's angenommen, sei angeführt: »*La musica ragionata espressa famigliarmente in dodici passegiate a dialogo; opera per cui si giungera più presto, e con soddisfazione dagli studiosi giovani all' acquisto del vero contrappunto*« (Vercelli, presso G. Panialis, 1767, in 4°, 151 S., 22 Platten). »*Primi rudimenti della musica e supplemento alla musica ragionata in sette passegiate, libro secondo*« (ibid. 1771, in 4°, 70 S. und sechs Platten). »*Supplemento alla musica ragionata, passegiate sei, libro terzo*« (ibid. 1773, in 4°, 42 S., 8 Platten). »*L'arte di scrivere a otto reali, e supplemento alla musica ragionata, libro quarto*« (ibid. 1782, in 4°, 60 S., 29 Platten).

Testudo (lat.) = Schildkröte, ist zugleich der lateinische Name für Laute, andeutend, dass die Schildkrötenschalen zweifellos die ersten Resonanzkörper für die Cyther lieferten, der dann noch aus anderm Material nachgebildet wurde.

Tetamanzi, P. Francesco Fabriccio, Franziskanermönch, war 1650 in Mailand geboren und verbrachte in dem Kloster daselbst, in welchem er seine Gelübde ablegte, sein Leben. Er gab eine Abhandlung über den Gregorianischen Kirchengesang heraus: »*Breve metodo per apprendere fondatamente e con facilità il canto fermo, diviso in tre libri etc.*« (Milano, 1686, in 4°, 149 S.,

zweite Auflage ebenda bei Angelli, 1726, in 4°, eine dritte 1756, in 4°, bei Galeazzi.

Tetrachord, Viersaiter, die Folge von vier Tönen im Umfange einer Quart, welche als Grundlage für die Bildung der Tonleitern und Tonarten der Griechen dienten. Sie theilten darnach ihr ganzes Tonsystem in bestimmte Abschnitte und gewannen durch die verschiedene Zusammensetzung derselben verschiedene Klanggeschlechter, Octavengattungen, wie das in den Artikeln Griechische Musik und System bereits erörtert ist. Im Artikel System ist ferner noch nachgewiesen, dass auch für das System der Kirchentonarten, wie für das moderne Tonsystem, obgleich beide die Octavengattungen der Praxis zu Grunde legen, die Bedeutung der Tetrachorde nicht verringert wurde, indem diese die Tonleiter gliedern und damit erst die Möglichkeit gewähren, gegliederte Kunstwerke auf ihr zu erbauen.

Tetracomos, ein dem Herakles zu Ehren gesungener griechischer Nomos.

Tetradiapason, die vierfache Octave.

Tetraphonia, die Quart, auch ein mehrstimmiger Satz.

Tetrardos Tonus, der vierte Kirchenton: *g—a—h—c—d—e—f—g* authentisch (s. Tonart).

Tetratonon, ein Intervall aus vier Ganztönen, die übermässige Quinte *(Quinta superflua).*

Te-tschung, ein Glockenspiel der Chinesen (s. d. Lexikon, Bd. II, S. 401).

Teufelssonate, franz. *Sonate* oder *Le Trille du Diable,* das bekannteste Werk von Tartini (s. d.), über dessen Entstehung erzählt wird, dass dem berühmten Geiger, als er im Kloster Assisi lebte, Nachts im Traume der Gottseibeiuns leibhaftig erschienen sei, mit dem der Geiger einen Pakt abgeschlossen haben sollte. Der Teufel habe die Kunst Tartini's verhöhnt und nachdem er dessen Geige ergriffen, eine so wunderbar schöne Sonate gespielt, dass auch der kühnste Flug der Phantasie sie nicht hatte erfinden können. »Ich war so hingerissen, entzückt, bezaubert«, erzählte Tartini späterhin, »dass mir der Athem stockte und als ich erwachte, griff ich nach meiner Violine, um wenigstens einen Theil der im Traume gehörten Töne festzuhalten. Umsonst! Das was ich davon niederzuschreiben vermochte, ist zwar das Beste, was ich in meinem Leben gemacht habe, aber der Abstand zwischen der daraus entstandenen »Teufelssonate« und ihrem Vorbilde ist so gross, dass ich mein Instrument zerbrochen und der Musik auf immer entsagt haben würde, wenn es mir möglich gewesen wäre, mich des Genusses, den sie mir gewährten, zu berauben.« Tartini selbst liebte diese Sonate so, dass sie in seinem Zimmer an der Wand der Thür gegenüber hing. Die Sonate ist in vielen Ausgaben veröffentlicht und ist auch heut noch ein, von den Geigenvirtuosen gern gespieltes Concertstück.

Teufelsstimme oder Luftmusik auf Ceylon, heisst jenes eigenthümliche Phänomen, das von mehreren Reisenden dort und in den benachbarten Gegenden beobachtet worden ist. Sie vernahmen Töne einer tiefen klagenden Menschenstimme, die eine so mächtige Wirkung auf das Gemüth hervorbrachten, dass die ruhigsten und verständigsten Beobachter sich eines tiefen Entsetzens nicht erwehren konnten.

Tevo, P. Zacharias, Franziskanermönch, geboren zu Piove di Sacco im Paduanischen Gebiet am 16. März 1651, lebte in Venedig in einem Franziskanerkloster in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts. Er veröffentlichte ein Buch über Musik, welches er »*Il Musico Testore*« (Venezia, 1706, appresso Ant. Bortoloni, ein Band in 4°, 336 S.) nannte, und welches seinem Titel gemäss in vier Theilen, aus vielerlei zur Musik gehörigem Stoff zusammengewoben ist. In den vier Abtheilungen ist von der Natur der Musik, von der Stimme, vom Gehör, von der Notenschrift, der Solmisation und den Formen des Contrapunktes und vielem anderen die Rede.

Tewkesbury, John de, einer der ältesten englischen Musikschriftsteller, wahrscheinlich nach seinem Geburtsort Tewkesbury, einer Stadt in der Graf-

schaft Glocester, so genannt, lebte in Oxford. Ein Manuscript, welches sich auf der Bibliothek befindet, enthält eine Abhandlung: »*Quatuor principalia artis musicae*« und ist von verschiedenen englischen Historikern verschiedenen Schriftstellern zugeschrieben worden. Fétis (»*Biographie universelle des musiciens*«, Tome VIII, pag. 206) theilt mit, dass sich auf dem Manuscript (hinter dem Inhaltsverzeichniss) eine Notiz befindet, nach welcher John de Tewkesbury dasselbe seinen Mönchen im Kloster zu Oxford 1388 vorgelegt.
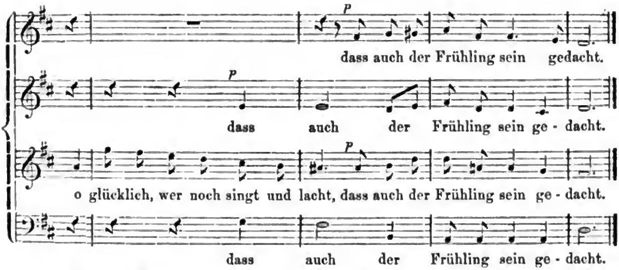
Text heisst das sprachliche Element des Gesanges. In den sogenannten Vocalisen und Solfeggien (s. d.), den Gesangstücken ohne Worte fehlt dies und diese sind deshalb auch im Grunde nicht als Kunstformen im höhern Sinne zu betrachten, die einen bestimmten Inhalt darstellen sollen. Diese Vocalisen und Solfeggien verfolgen keinen wesentlichen Kunstzweck, sondern sind nur Studien. Die wortlosen Tonstücke für Gesang, wie das Lied mit Begleitung von Brummstimmen, aber sind ohne Werth. Dem Gesange, eines äusseren Effekts willen, das Wort entziehen, heisst ihn herabwürdigen, seine künstlerische Gestaltung rohmaterialistischen Experimenten opfern. Dies gilt natürlich auch von jenen, nur aus Brummstimmen zusammengesetzten Chören, wie sie von Operncomponisten (Meyerbeer und Spontini) angewendet wurden. Die Sprache ist nach ihrer sinnlichen Erscheinung betrachtet, ebenso wie der Gesang, Erzeugniss des Stimmapparats und Ton und Klang sind beiden gemeinsam. Beim Gesange lässt das Organ den Ton frei ausschallen, während er bei der Sprache durch die andern Organe, Zähne, Gaumen oder Lippen gehemmt und begrenzt wird. Dadurch wird der Ton zum Laut, der nichts weiter ist, als eine Hemmungsform des Tons. Je weniger diese als solche auftritt, desto klangvoller ist der Laut. Hiernach sind diese in Selbstlaute (Vocale), Doppellaute (Diphthonge) und Mitlaute (Consonanten) geschieden. Bei den Vocalen *a*, *e*, *i*, *o* und *u* ist der Ton weniger gehemmt, als bei den Consonanten, weshalb sie auch eine dem Gesange näher verwandte Wirkung erzielen, und zwar »*a*«, als der am wenigsten gehemmte, die grösste; er ist daher auch Wurzel und Stamm aller gebildeten Sprachen und der erste Laut der Kinder. Ihm folgen dann »*e*« und »*i*« und in »*u*« und »*o*« wird der Klang durch veränderte Mundstellung am meisten getrübt. Auch dies Verhältniss des Sprachtons zum Gesangton muss bei der Erfindung der Vocalmelodie berücksichtigt werden. Auf den weniger klangvollen Vocalen, wie »*i*«, »*e*« und »*u*« macht die Erzeugung der nicht so leicht ansprechenden Töne natürlich noch grössere Schwierigkeiten, als auf dem Vocal »*a*«. Nun ist es zwar Aufgabe des Sängers, dieselben zu überwinden, allein trotzdem ist es nicht weniger geboten, bei der Erfindung der Melodie darauf bedacht zu sein, dass der Sprach- und Gesangton sich leicht und innig verschmelzen lassen, weil nur in dieser innigen Verschmelzung die höchste künstlerische Wirkung erreicht wird. Namentlich bei Stellen, welche beim Vortrag besonders ausgezeichnet werden sollen, wächst die Nothwendigkeit der Beobachtung dieser, durch die Natur gegebenen Verhältnisse.

Für die formelle Gestaltung direkt einflussreich, zum Theil entscheidend, wird der Text und seine metrische Form beim Liede und der Ballade, der Arie und den verwandten Formen. Die dichterische Form des Liedes ist eine durchaus streng geschlossene metrisch geregelte und fest gegliederte Strophe und dies strophische Versgefüge muss musikalisch genau nachgebildet werden. Es genügt hierbei nicht, dass die Verse gut declamirt werden, sondern sie müssen zugleich zur Verszeile auch musikalisch zusammengefügt und diese Verszeilen dann unter sich zur Strophe verknüpft werden. Die entsprechende Declamation erst macht eine Melodie zur Vocalmelodie. Die Instrumentalmelodie hat nur die allgemeinen Gesetze künstlerischer Gestaltung zu berücksichtigen, die Vocalmelodie muss daneben auch die Sprachmelodie beobachten und erst wenn diese mit der rein musikalischen eng verbunden erscheint, entsteht die Vocalmelodie in vollendeter Form. Es ist hier nicht näher auf die mancherlei Verstösse hinzuweisen, die hiergegen oft von den bedeutendsten
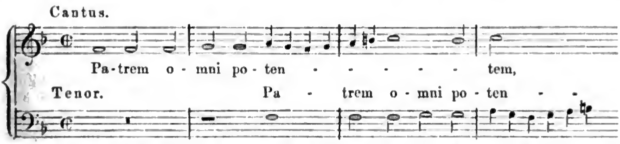
Meistern verübt worden sind. In dem Bestreben, dem Inhalt des Textes treuen musikalischen Ausdruck zu geben, haben sie der Declamation häufig nicht die nöthige Berücksichtigung geschenkt. Bei dem entgegengesetzten Verfahren, welches nur die Declamation beachtet, kommt wiederum der Ausdruck und seine künstlerische Form zu kurz; nur in der Verschmelzung beider, der Sprachmelodie mit der absolut musikalischen Melodie ersteht die vollendete Vocalmelodie. Noch weniger wie diese Forderung, wird die andere, welche das sprachliche Versgefüge auch durch die musikalische Darstelluug respektirt wissen will, beachtet und doch entsteht nur so die künstlerisch vollendete Form des Liedes, dessen nothwendigste Bedingung die strenggegliederte strophische Form ist. Die Artikel Deutsches Lied — Form u. s. w. bringen hierüber Ausführliches.

Auch bei der Ballade und bei der Arie wirkt die Form des Textes bestimmend auf die Musikform, wenn auch nicht in der strengen Weise, wie beim Liede. Bei der Ballade erfordert die Darstellung und Schilderung der Begebenheit einen grösseren Rahmen, als in der Regel die begrenzte sprachliche Form gewährt, und diesen gewinnt die Musik dadurch, dass sie den Inhalt eines ganzen Versgefüges in eine einzige Gesangsphrase zusammendrängt, die als Grundton festgehalten wird, der nach dem Verlauf der Handlung sowohl melodisch, wie harmonisch und rhythmisch verändert, die specielle Ausführung der einzelnen Bilder bestimmt und wie der Refrain im Volksliede, oder wie die Sprachmelodie der Erzählung hier die ganze Ballade durchzieht. Aehnliche Gesichtspunkte werden für die Arie geltend. Auch hier ist die Musik genöthigt, wenn die Dichtung strophische Gliederung angenommen hat, diese zu erweitern, um Raum für die weiter ausgeführte musikalische Darstellung zu gewinnen. Daher erweist sich für diese Form auch die ungebundene Redeweise, die Prosa, nicht weniger günstig als die gebundene. Wenn auch das Versgebäude bei der Arie nicht zur fesselnden Schranke zu werden braucht, so erfordert es doch immer auch hier die nöthige Berücksichtigung, während bei der Arie in ungebundener Form nur die Declamation zu beobachten ist und im Uebrigen der Musikform grössere Freiheit gestattet. Den entscheidensten Einfluss gewinnen die Textesworte selbstverständlich beim Recitativ, welchem die Declamation derselben Hauptaufgabe ist (s. d.).

Da der Text für die Vocalmusik somit von entscheidender Bedeutung wird, so muss er selbstverständlich überall so behandelt werden, dass man ihn gut versteht. Daraus entspringen einige sehr bedeutsame Vorschriften für den Componisten. Die grammatikalischen und logischen Gesetze der Sprache müssen auch bei der musikalischen Behandlung beobachtet werden, so dass nicht zusammengehörige Wörter und Sätze beim Gesange zerrissen werden. Der Satz- und Periodenbau verlangt die gleiche Berücksichtigung, wie die Declamation, und Verstösse gegen jene sind noch folgenschwerer, als die Vernachlässigung der Declamation. Schwierig wird es die Verständlichkeit der Wörter zu erreichen beim mehrstimmigen Gesange, wenn dieser nicht homophon, sondern vorwiegend polyphon, mit möglichst selbständigen Stimmen ausgeführt ist. Dann werden die einzelnen Stimmen oft gezwungen sein, verschiedene Wörter zu gleicher Zeit auszusprechen, was natürlich hindert, den Text deutlich zu verstehen. Es ist dies am Chorliede am bedenklichsten. Die andern Chorformen haben meist Texte in ungebundener Redeweise und gestatten und erfordern die Wiederholung einzelner Worte und Sätze, so dass die Möglichkeit geboten wird, auch bei der complicirtesten polyphonen Schreibweise doch den Text verständlich zu machen. Die strophische Form des Liedes, die auch gewahrt werden muss, lässt dies nicht in gleichem Maasse zu und deshalb ist es schwieriger, bei einer selbständigen Stimmführung auch hier Verständlichkeit des Textes zu erzielen. In dem Schluss des Mendelssohn'schen Chorliedes: »Andenken« (op. 100, No. 1):



lassen Alt und Bass nicht einmal die vom Tenor gesungene Zeile zu Ende singen, sondern bringen vorher schon die Schlusszeile, so dass verschiedene Worte gleichzeitig gesprochen werden, allein beide Zeilen sind vorher ganz verständlich declamirt worden, so dass sie auch bei der Wiederkehr am Schluss nicht unverständlich bleiben. Zudem sind gerade solche Stellen so ausserordentlich reizvoll, dass man selbst solche Textvermischungen hier gern in Kauf nimmt, wenn dadurch die Stimmung entschiedener musikalischen Ausdruck gewinnt. Freilich wollen solche Stellen vorsichtiger behandelt werden, als alles Andere. Man wird namentlich auf die Oberstimme zu achten haben; weil sie sich immer am leichtesten Geltung verschafft und am meisten verständlich wird, so wird man namentlich bei ihr auf eine präcise und verständliche Declamation des Textes bedacht sein müssen und dann bei Stellen, bei denen die anderen Stimmen auch heraustretende Selbständigkeit gewinnen, die Praxis der alten Contrapunktisten möglichst zu beobachten suchen. Um solchen Text- und Worthäufungen durch die einzelnen Stimmen vorzubeugen, führten sie längere oder kürzere Melismen in einer oder der andern Stimme ein, um die einzelnen ungehindert den Text sprechen zu lassen. Namentlich wandten sie dies Verfahren in weitgreifendster Weise bei der Fuge und dem Canon an. Hat die anfangende Stimme das Thema vollständig ausgesungen, und tritt die zweite mit der Risposta oder dem Gefährten hinzu, so sang jene Stimme nicht auch Text weiter, sondern führte auf dem Vocal der letzten oder vorletzten Silbe ein Melisma aus, um den Eintritt der Risposta und die Declamation des Textes nicht zu hindern:



und dies Verfahren wurde ziemlich consequent bei den Meistern durchgeführt. Auch in den nicht fugirten und canonisch behandelten Sätzen finden wir es in Anwendung, wenn es darauf ankommt, eine Stimme mit den Texteswortem besonders hervortreten zu lassen. Dabei gewannen natürlich solche Sätze ausserordentlich an Klangfülle und Glanz, und es ist gewiss nicht zum Vortheil der Kunst unserer Tage, dass sie in etwas nüchterner Anschauung des Textes und seiner Bedeutung für das Kunstwerk diese reichere melismatische Ausschmückung in einzelnen Stimmen vernachlässigt. In dem einseitigen Streben nach Declamation hat die moderne Vocalmusik auch dies oben erwähnte Mittel zu einer mehr ungehemmten Textwiedergabe zu gelangen, indem eine oder einige Stimmen gar nicht declamiren, sondern nur singen, aufgegeben, sie ver-

sucht in allen Stimmen zu declamiren, und gelangt bei polyphoner Führung zu Worthäufungen, die dann ganz unverständlich werden. Jedenfalls ist jene Praxis der Alten vorzuziehen. Die gleiche unhaltbare Basis hat auch die in der neuern Musikentwickelung geltend gewordene Opposition gegen die

Textwiederholung. Diese ist unter gewissen Umständen absolut geboten. Grössere, namentlich chorische Werke erfordern einen möglichst prägnanten Text, der ohne grossen Wortreichthum den Inhalt in knappster sprachlicher Form zum Ausdruck bringt. Indem dann die Musik diesen in erweiterter Weise zu gestalten sucht, wird sie nothwendig darauf geführt, einzelne Wörter und Sätze zu wiederholen, um den entsprechenden Rahmen zu gewinnen. Hierauf wurde schon der gestaltende und bildende Instinkt des Volksgemüths geführt. Dieser erweitert nicht selten schon die sprachliche Darstellung durch Wiederholung von einzelnen Wörtern oder Sätzen oder durch Einschiebung zusammenhangsloser Silben, um einen grössern Raum für den gesanglichen Ausdruck zu gewinnen und dieser Anleitung sind selbst unsere besten Dichter gefolgt, ohne ein direktes musikalisches Bedürfniss dabei zu empfinden. Wir finden bei ihnen Textwiederholungen und häufig die Einführung des Refrains, dementsprechend kann selbst im Liede schon der Tondichter recht wohl veranlasst sein, in bestimmten Fällen, wenn ihm der sprachliche Satzbau nicht genug Raum bietet für die musikalische Entfaltung, diesen zu erweitern, indem er einzelne passende Wörter oder Sätze wiederholt. Dass das leicht zum Unfug werden kann, ist gewiss, aber dadurch wird nicht die zeitweise Nothwendigkeit aufgehoben. Gewiss können solche unzweckmässige Textwiederholungen, namentlich in der dramatischen Musik unbeabsichtigt komisch wirken; wenn der Held statt rasch zu handeln, nur wiederholt die Absicht ausspricht, etwas thun zu wollen; wenn anstatt wirklich zu kämpfen die feindlichen Parteien nur fortwährend mit heftigen Worten einander drohend gegenüberstehen u. dergl., so ist das gewiss verfehlt und zu missbilligen, aber die Textwiederholungen überhaupt sind damit noch nicht als unzulässig hingestellt. Beim Gesange soll ja nicht nur der Text declamirt, sondern es soll zugleich dessen absolut musikalischer Gehalt dargelegt werden, und diese Darstellung erfordert nicht selten einen breitern Raum, als der Text gewährt, der dann nur durch Wiederholungen desselben gewonnen werden kann.

Nur das Recitativ begnügt sich mit seinem Wortvorrath und dieser ist deshalb meist auch ein reicher. Eine ganze Reihe chorischer Texte aber sind ohne Textwiederholung gar nicht zu behandeln. Das »*Alleluja*«, »*Kyrie eleison*«, »*Osanna*« und noch manche andere derartige, für Chorweise fast ausschliesslich geeignete Gesänge, gehören selbstverständlich hierzu. Weiterhin giebt die Bibel eine ganze Reihe trefflicher Chortexte, und zwar namentlich in den kurzen sentenzenhaften Parallelzeilen ihrer Verse, die dann wiederum so lange wiederholt werden müssen, bis sie den nöthigen Raum geben für die erschöpfende musikalische Darstellung. Das gilt aber auch für die Arie und die verwandten Formen. Auch für sie sind die prägnantesten Texte die entsprechendsten, die dann wieder in der angegebenen Weise zu erweitern sind und wenn das sinngemäss geschieht, dann ist das Verfahren vollständig gerechtfertigt und kann künstlerisch hochbedeutsam werden, wie aus den zahlreichen Beispielen unserer Meister nachzuweisen ist. Es erscheint durchaus nicht stichhaltig, selbst bei den Formen der dramatischen Musik aus dem Grunde nur die einfache Declamation zu verlangen, weil man bei der gewöhnlichen sprachlichen Recitation solche Wiederholungen vermeidet. Wenn die Musik hinzu kommt, wird eben eine höhere, als die nur realistische Wahrheit angestrebt und diese rechtfertigt und erfordert dann auch die abweichende Behandlung.

Textor, Abel, gab ein Werk heraus, von welchem eine Ausgabe von 1620 bekannt ist: »*Dolyetta musicale, delle Canzonette, Vilanelle et Arie Neapolitana, de diversi excell. Musici, à 3 voci. Novamente poste in luce*« (Frankfurt, 1620, in 4°).

Textor, Guglielmi, Componist des 16. Jahrhunderts. Man hat von ihm: »*Madrigali a* 5 *voci*« (Venedig, 1566, in 4°).

Textor, Joannes, auch Ravisius genannt, war französischer Philolog und geboren zu Nevers. Er lehrte zu Paris und starb daselbst 1524. Er gab heraus: »*Theatrum poeticum et historicum, sive Officina*« (Basel 1592, in 4°), die Musik betreffendes Cap. 34 bis 39 (Fork. Lit., S. 72).

Teyber, Anton, s. Tayber.

Teyber, Franz, s. Tayber.

Teyber, Elisabeth, auch Teuberin, von Forkel Taeuberin genannt, war eine bedeutende Sängerin, Schülerin der Tesi (s. d.) und des Componisten Hasse, und in Wien ungefähr 1748 geboren. Ihr erstes Engagement erhielt sie an der Fürstlich Esterhazyschen Kapelle, wo sie durch die Rathschläge J. Haydn's sich noch ungemein vervollkommnete. Sie sang 1769 in Neapel und ging dann nach Petersburg, hier aber war sie durch ungünstige klimatische Verhältnisse in Gefahr ihre Stimme zu verlieren, die sich aber durch Ruhe und das milde Klima Italiens, wohin sie zurückkehrte, vollständig wiederfand, so dass sie auf den dortigen Theatern noch glänzte.

Teyber, Franz, Componist zu Wien, componirte unter anderm die Oper »Alexander«, Text von Schikaneder, mit welcher am 13. Juni 1801 zu Wien das Schikaneder'sche Theater eröffnet wurde.

Teylin, s. Telyn.

Thabet oder Thabit, ben Corrah, ben Haroun, ein berühmter arabischer Philosoph, Mathematiker und Arzt, welcher zu Harran in Mesopotamien nach der christlichen Zeitrechnung 835 geboren und 900 gestorben ist. Er war ein Schüler von Kindi (s. d.), sehr sprachkundig und gehörte zur Sekte der Sadducäer. Zu der sehr grossen Zahl seiner Schriften gehören dreie über Musik, die Manuscripte derselben besitzt die Bibliothek des Escurial zu Madrid. Das erste heisst: »Das grosse Buch von der Musik, in zwei Gesprächen«; das zweite führt den Titel: »Das kleine Buch von der Musik, in fünfzehn Artikeln«; das dritte: »Einführung in die Musikwissenschaft«.

Thadewaldt, Hermann, Kapellmeister und Präsident des Allgemeinen deutschen Musiker-Verbandes, geboren am 8. April 1827 zu Bodenhagen in Pommern, bekleidete in den Jahren 1850 bis 1851 die Stelle eines Militärkapellmeisters in Düsseldorf und war von 1853 bis 1855 Direktor der Kurkapelle in Dieppe (Normandie). Von 1857 bis 1869 unterhielt er eine eigene Kapelle in Berlin und im Jahre 1871 leitete er die Concerte im zoologischen Garten daselbst mit der aus 70 Mitgliedern bestehende Kapelle. Im Jahre 1869 begründete Th. im Verein mit einigen Collegen den »Verein Berliner Musiker« und im Jahre 1872 den »Allgemeinen deutschen Musiker-Verband«, dessen Zweck ist: Hebung und Sicherung der geistigen und materiellen Interessen und dadurch der gesellschaftlichen Stellung des Musikerstandes. Der deutsche Musikerverband ist seitdem bis auf ca. 8000 Mitglieder herangewachsen, die sich auf einige 90 Lokalvereine vertheilen, wovon ein Drittel dem Auslande, als: Russland, England, Amerika, Holland, Schweden, Dänemark, Schweiz, Italien, Frankreich etc. angehören. Im Jahre 1873 begründete der Verband unter Thadewaldt's Leitung eine Pensionskasse für die Mitglieder des Verbandes, welche 1875 staatlich genehmigt wurde. Die Pensionskasse zählt ca. 4000 Mitglieder und besitzt nach vierjährigem Bestehen (die ersten Einzahlungen begannen am 1. Januar 1874) ein Baarvermögen von 400,000 Reichsmark. Die Kasse gewährt ihren Mitgliedern Alters- und Invalidenpensionen. Die 10jährige Mitgliedschaft berechtigt zur Invalidenpension, das 60. Lebensjahr zur Alterspension bei 10jähriger Mitgliedschaft. Die Kasse wird verwaltet durch ein Direktorium von drei Mitgliedern und einen Verwaltungsrath von neun Mitgliedern. Das Direktorium bilden: Thadewaldt (Direktor), Kopsch (Rendant), Friese (Sekretär). Ausserdem besitzt der Verband ein eigenes Organ »Die deutsche Musikerzeitung«, dessen Herausgeber

Thadewaldt ist. Die Zeitung hat einen so bedeutenden Aufschwung genommen, dass sie einen jährlichen Reingewinn von ca. 12,000 Reichsmark abwirft, welche Summe der Pensionskasse und der Unterstützungskasse des Verbandes zufliesst. Begründet wurde die Zeitung vom Verein Berliner Musiker und erscheint seit 1. April 1870; Verbandsorgan ist dieselbe seit 1874. Zur Vereinfachung der umfangreichen Geschäfte wurde von dem Präsidium des Verbandes ein Central-Bureau errichtet, wohin die Rendantur der Pensionskasse und des Verbandes, die Redaktion und Expedition der deutschen Musikerzeitung, so wie das seit Januar 1878 neu errichtete Stellenvermittelungs-Bureau für Verbandsmitglieder verlegt wurden. Das Centralbureau steht unter Thadewaldt's Leitung. Da Th. seit Bestehen des Verbandes demselben seine ganzen Kräfte ausschliesslich gewidmet, so sprach die Delegirten-Versammlung des Verbandes in Hamburg (1874) demselben in Anerkennung seiner Verdienste um die Förderung der Interessen des Verbandes eine Remuneration von 3000 Reichsmark zu, welche Summe ihm von den nachfolgenden Delegirten-Versammlungen alljährlich wieder zugesprochen worden ist.

Thalberg, Sigismund, Claviervirtuos und Componist für sein Instrument, ist am 7. Januar 1812 zu Genf geboren, als natürlicher Sohn des Fürsten Dietrichstein und einer Baronin von W. Nachdem er seine ersten Lebensjahre unter der Leitung seiner Mutter verbracht, einer geistreichen und hochgebildeten Frau, kam er noch im Knabenalter nach Wien, um hier, behufs Ausbildung seines musikalischen Talentes den Unterricht Sechter's und Hummel's zu geniessen; doch scheinen die beiden Meister keinen erheblichen Einfluss auf seine künstlerische Entwickelung ausgeübt zu haben, da er selbst als seinen einzigen Clavierlehrer den ersten Fagottisten des Wiener Hof-Opernorchesters bezeichnet hat. Es möge dahingestellt sein, ob T., wie einige seiner Biographen berichten, ausserordentliche Anstrengungen zur Erreichung seines künstlerischen Zieles gemacht hat, oder ob er die technischen Schwierigkeiten seines Berufes mühelos überwand, wie er selbst behauptete, so viel ist sicher, dass sich sein Talent schon früh offenbarte, denn er hatte noch nicht das fünfzehnte Jahr zurückgelegt, als es ihm schon gelang, in den Salons und Concerten die Aufmerksamkeit der Wiener Kunstfreunde auf sich zu lenken. Im Alter von sechzehn Jahren veröffentlichte er seine ersten Compositionen »*Mélange sur les thèmes d'Euryanthe*«, op. 1; »Phantasie über eine schottische Nationalmelodie«, op. 2 und Impromptu über Motive aus der »Belagerung von Corinth«, op. 3 (Wien, 1828), Arbeiten, deren Werth er selbst zwar später gering schätzte, die jedoch schon eine Andeutung des Stils enthalten, welcher in seinen späteren Werken zur Ausbildung kam. Zwei Jahre danach unternahm er eine erste Concertreise durch Deutschland, woselbst ihm von Seiten des Publikums wie der Presse schon jetzt laute Anerkennung zu Theil wurde, dem Componisten sowohl wie dem Virtuosen, wenngleich das für diese Gelegenheit geschriebene Clavierconcert, op. 5, nicht die Eigenschaften zeigt, welche seinen, einer späteren Entwickelungszeit angehörigen Phantasien über Opernmotive eine so ausserordentliche Beliebtheit verschafften; man sieht vielmehr bei genauerer Bekanntschaft, dass diese Musikgattung seinem Wesen nicht entsprach, dass der Zwang der klassischen Formen, wie auch die Mitwirkung des Orchesters auf seine Erfindung einen lähmenden Einfluss ausübten. Ihm selbst konnte es bald nicht mehr zweifelhaft sein, dass der von den Meistern des klassischen Clavierspiels gebahnte Weg nicht derjenige sei, welchen er zu verfolgen habe, dass vielmehr seine eigentliche Aufgabe in der Ausbildung des virtuosen Elements liege.

Zu jener Zeit hatte sich, wie Fétis in seiner »*Biographie universelle des musiciens*« (Band VIII, p. 207) bemerkt, die alte Clavierspieler-Schule in zwei Richtungen getheilt, deren eine, mit Clementi an der Spitze, das glänzende, effektvolle Spiel cultivirte, während die andere, durch Mozart und Beethoven vertreten, tiefe Gedanken und harmonische Mannichfaltigkeit zum Ausdruck brachte. Weitere Unterabtheilungen suchten das Charakterische jener beiden

Richtungen zu vereinigen; Dussek und Kalkbrenner, obwohl in erster Linie das Virtuosenthum vertretend, folgten dabei doch, von ihrem nationalen Empfinden geleitet, den klassischen Vorbildern; andrerseits unterliessen Hummel und später Moscheles, als Vertreter der klassischen Schule, nicht, ihr Spiel und ihre Compositionen glanzvoller auszustatten, als es Mozart und Beethoven gethan. Aber bei allen diesen Meistern erscheinen die Hauptbestandtheile der Claviermusik, der melodische und harmonische Inhalt auf der einen, das Passagenwesen auf der andern Seite noch unverschmolzen, gleichsam für sich gruppirt und sich einander in bestimmter Ordnung ablösend, jedoch so, dass das letztere Element sich stets dem ersteren unterordnet. Erst gegen 1830 ändert sich dieses Verhältniss: der Virtuose erhebt sich über den Musiker; das Bedürfniss, durch Geläufigkeit der Finger zu glänzen, durch technische Kunstfertigkeit die Hörer zu überraschen und zur Bewunderung hinzureissen, führt dahin, sowohl Form wie Inhalt als eine Nebensache zu behandeln. Um dies zu erreichen mussten der Technik des Clavierspiels neue Wege eröffnet werden, vor allem musste man das Gebiet der Tonleiter verlassen, aus welchem das bisherige Passagenwesen hervorgewachsen war. Unter diesen Zeitumständen konnte T. auf die Idee kommen, in seiner Musik die Melodie mit dem Passagenwerk derart zu verbinden, dass letzteres als Begleitung auftrat, meist in Form von Arpeggien, deren mannichfaltige Umstellungen ebenso sehr in Erstaunen setzten, wie der mächtige Ton, den er, hauptsächlich mittelst geschickter Benutzung des Pedals, beim Vortrag der Melodie seinem Instrumente zu entlocken wusste. Der Erfolg seiner stilistischen Neuerung war um so grösser, als die Schwierigkeiten der Ausführung keineswegs unüberwindlich waren, wie es Anfangs dem Publikum und selbst den Pianisten von Fach geschienen hatte. Bei näherer Kenntnissnahme konnte man sich überzeugen, dass auch Spieler von mässiger Fingerfertigkeit die Thalberg'schen Compositionen bewältigen konnten und indem die Mittel, durch welche er selbst einen so ausserordentlichen Eindruck hervorgebracht, bald Gemeingut wurden, musste die Begeisterung für den von ihm geschaffenen Clavierstil in verhältnissmässig kurzer Zeit wieder erkalten. Dazu kam noch, dass T. weder Neigung noch Fähigkeit hatte, die engen Grenzen, welche er sich gezogen, zu überschreiten; und wenn auch Kritik und Publikum die Bereicherung keineswegs unterschätzte, die das Clavierspiel ihm zu danken hatte, so konnte die Theilnahme doch nicht die gleiche bleiben, nachdem man inne geworden, dass der durch ihn bewirkte technische Fortschritt nicht wie z. B. bei Liszt höheren, künstlerischen Zielen entgegenführte, sondern nur dem äusserlichen, sinnlichen Effekte diente. Die Hoffnung der ernsteren Kunstfreunde, es werde bei T. mehr und mehr der Musiker den Virtuosen überwinden, sollte sich auch im weiteren Verlauf seines Lebens nicht erfüllen; es hat wohl niemals einen Künstler gegeben, der sich so wenig mit den Werken anderer Meister beschäftigt hätte, der so ausschliesslich von der eigenen Persönlichkeit erfüllt gewesen wäre, als er.

Der ungeheure Erfolg, welchen Thalberg bei seinem ersten Auftreten in Paris (1835) errang, wiederholte sich auf seinen Kunstreisen durch Belgien, Holland, England und Russland, welche die folgenden Jahre ausfüllten. Nachdem er in letzterem Lande während des Jahres 1839 eine besonders reiche Ernte an Gold und Ehren gehalten, zog er sich für einige Zeit von der Oeffentlichkeit zurück, um sich der dramatischen Composition zu widmen; seine damals geschriebene Oper »Florinda«, zu welcher ihm Scribe den Text geliefert hatte, gelangte 1851 in London am italienischen Theater zur Aufführung, verschwand jedoch, ungeachtet der Mitwirkung von Künstlern erster Grösse, wie Sophie Cruvelli, Calzolari, Lablache, Sims Reeves und Coletti, alsbald wieder vom Repertoire. Der Mangel an dramatischer Wirksamkeit in der Musik dieser Oper zeigt sich auch in einer zweiten »*Christina di Suezia*«, welche in Italien aufgeführt wurde, aber ebenso spurlos vorüberging, wie jene erstere. Im Jahre 1855 ging T. nach Brasilien, wo er fast ein Jahr verweilte; eine noch längere

Reise unternahm er im folgenden Jahre nach den vereinigten Staaten von Nordamerika, um nach einer grossen Zahl dort veranstalteter Concerte mit reicher materieller Ausbeute zurückzukehren. Bald darauf, im Sommer 1858 zog er sich nach Neapel auf seine dortigen ländlichen Besitzungen zurück und ergab sich an der Seite seiner Gattin, einer Tochter des Sängers Lablache, dem beschaulichen Leben. Noch einmal unterbrach er dasselbe, um 1862 in Paris und London mit dem gleichen Erfolg wie früher zu concertiren, auch (1863) eine zweite Reise nach Brasilien zu unternehmen. Dann bezog er aufs Neue seine Villa bei Neapel und blieb dort bis zu seinem Tode, am 26. April 1871.

T. hat ausser den genannten noch folgende Werke veröffentlicht: »*Souvenirs de Vienne*«, zwölf Walzer-Capricen, op. 4. Phantasie über Motive aus »Robert der Teufel«, op. 6. Divertissement in *F-moll*, op. 7. Phantasie über »*La straniera*«, op. 9. Phantasie und Variationen über »*I Montecchi ed i Capuleti*«, op. 10. Norma-Phantasie, op. 12. Don Juan-Phantasie, op. 14. Zwölf Capricen, op. 15. Zwei Nocturnen, op. 16. Variationen über russische Lieder, op. 17. Divertissement über Rossini's »*Soirées musicales*«, op. 18. Zweite Caprice, op. 19. Hugenotten-Phantasie, op. 20. Drei Nocturnen, op. 21. »*Grande Fantaisie*«, op. 22. Zwölf Etuden, op. 26. Phantasie über »*God save the queen*« und »*Rule Britannia*«, op. 27. Nocturne in *E-dur*, op. 28. Scherzo, op. 31. Andante in *Des-dur*, op. 32. Moses-Phantasie, op. 33. Divertissement über Benedict's Oper »*The Gipsys Warning*« (Der Zigeunerin Warnung), op. 34. Nocturne in *Fis-dur*, op. 35. »*La Cadence*«, Impromptu in Form einer Etude nebst anderen Stücken, op. 36. Oberon-Phantasie, op. 37. Romanze und Etude, op. 37. *Souvenir de Beethoven*, op. 39. *Donna del Lago*-Phantasie, op. 40. Zwei Lieder ohne Worte, op. 41. Don Juan-Phantasie, op. 42. Zweite Hugenotten-Phantasie, op. 43. Variationen über das Finale aus »Lucia von Lammermoor«, op. 44. Originalthema und Etude, op. 45. Capricen über »*La sonnambula*«, op. 46. *Grandes valses brillantes*, op. 47. Caprice über Halevy's Oper »Karl VI.«, op. 48. Beatrice di Tenda-Phantasie, op. 49. Lucrezia Borgia-Phantasie, op. 50. Semiramis-Phantasie, op. 51. Phantasie über die Tarantella aus »Die Stumme von Portici«, op. 52. Sonate, op. 56. *Décaméron musical*, zehn vorbereitende Etuden, op. 57. *Apothéose*, Phantasie über Berlioz' Triumphmarsch, op. 58. *Marche funèbre variée*, op. 59. Barbier von Sevilla-Phantasie, op. 63. *Souvenir de Pesth*, op. 65. Neun Lieder ohne Worte (ohne Opuszahl).

Thaletas, griechischer Dichter-Componist, geboren zu Gortyna auf der Insel Kreta, wirkte um 620 v. Chr. und wird von den Schriftstellern neben Terpander und Arion als der verdienstvollste Förderer der altgriechischen Musik genannt. Aus dem Umstande, dass er nach Sparta berufen ward, um der durch innere Stürme zerrütteten Stadt mittelst seiner feierlich-erhabenen Tonkunst Friede und Ruhe zurückzugeben, ist die anachronistische Sage entstanden, dass ihn schon Lykurgos mit sich aus Kreta gebracht und sich seines Beistandes bei seiner Gesetzgebung bedient habe. T. bereicherte und vervollkommnete die von Terpander begründete Musik-Ordnung, indem er bei dem Cultus des Apollon ausser dem Päan, einem ernsten, gehaltenen Preislied zu Ehren Gottes, das lebhafte, mit Tänzen und rhythmischen Bewegungen verbundene Hyporchema einführte und so in die grossen Religionsfeste mehr Abwechselung und Mannichfaltigkeit brachte. Seitdem war der muntere kunstvolle Tanz, der an den Gymnopädien, dem Feste der »nackten Knaben« unter lebhafter Musikbegleitung aufgeführt wurde, und auf anmuthige Weise die Bewegungen des Ringkampfes nachahmte, die Gewandtheit, die frische Lebenskraft und die heitere Lust der Jugend recht ins Licht stellte, das Lieblingsschauspiel des spartanisches Volkes. Auch der Pyrrhichius oder Waffentanz, der in den wildrauschenden Tanzweisen und dem Waffengeklirre der kuretischen Priester des Zeus auf Kreta seinen Ursprung hatte, wurde von T. ausgebildet*). Im Besonderen berichtet noch

*) Vergl. Weber, „Geschichte des griechischen Volkes", pg. 312.

Plutarch *(de musica)*, indem er dem älteren Chronisten Glaukus von Rhegium nacherzählt, dass T. die Lieder des Archilochus nachgeahmt, sie aber weiter ausgedehnt und die kretischen Rhythmen in die Melopöie eingeführt habe, Rhythmen, die weder Archilochus, noch Orpheus, noch Terpander angewandt, sondern welche er dem Olympus entlehnt habe; so sei er nicht nur ein trefflicher Componist geworden, sondern auch mit Xenodamus von Kythere, Xenokritus von Lokris, Polymnastus von Kolophon und Sakadas von Argos ein Begründer der zweiten musikalischen Katastasis (d. h. Feststellung der musikalischen Kunstnormen, deren erste, wie schon oben erwähnt, auf Terpander zurückzuführen ist). Desgleichen ist bei Plutarch (»*De musica*«, XXII, 42) zu lesen, dass T. einst die Lakedämonier, die ihn nach einem Pythischen Orakelspruche herbeigerufen, geheilt und Sparta von der herrschenden Pest befreit haben soll, wobei sich der genannte Autor auf einen Bericht des Pratinas beruft.

Thalman, Mathieu, Musiker zu Antwerpen Ende des 16. Jahrhunderts. Er schrieb: »*Missae IV sex vocum*« (Antwerpen, P. Phalèse, 1593).

Thamyris, griechischer Musiker vom Thrakischen Stamme, der mythischen Zeit angehörig, soll nach Plutarch, der in seinem Bericht (»*De musica*«, IV, 25) dem Heraklides folgt, wohltönender und klangreicher gesungen haben, als alle Sänger seiner Zeit, so dass er sich den Musen zu einem musikalischen Wettkampf stellen konnte; er besang bei dieser Gelegenheit den Kampf der Titanen gegen die Götter. Dieser Wettstreit hat späteren Schriftstellern zu allerlei scherzhaften Einfällen Anlass gegeben; T. soll sich, für den Fall seines Sieges die Gunst jeder der neun Musen ausbedungen haben, unterliege er aber, so sollten sie nach Belieben mit ihm verfahren. Er verlor und musste seine Verwegenheit mit dem Verluste des Augenlichts, sowie seiner Fähigkeit auf der Kithara zu spielen, bezahlen. Homer besingt diesen Vorfall in folgenden Versen der Ilias (II, V. 580 nach Stollberg's Uebersetzung):

> . . . . Wo die Musen dem Thrakischen Sänger
> Thamyris die heilige Gabe des Liedes entrissen,
> Da er von Oichaliä kam, Eurytos verlassend.
> Denn er hatte prahlend verheissen, im Liede zu siegen,
> Wenn auch gegen ihn sängen die Musen, die Töchter Kronions;
> Drob erzürnten die göttlichen Jungfrauen, gaben ihm Blindheit,
> Nahmen die Gabe des Liedes, mit ihr die Gabe der Harfe.

Dieser Sage tritt schon Pausanias entgegen mit der Behauptung, dass T. seine Augen durch eine natürliche Krankheit verloren habe; dass sie ein beliebter Gegenstand zur Darstellung für Maler und Bildhauer war, zeigt sich in dem Bericht desselben Autors, dass der Maler Polygnotus auf seinem Gemälde im Tempel zu Delphi »die Fahrt des Odysseus ins Reich der Todten«, den T. mit ausgestochenen Augen, langem Bart und fliegenden Haaren, seine zerbrochene und der Saiten beraubte Lyra am Boden liegend dargestellt habe; und in seiner Beschreibung von Böotien erwähnt er, dass unter den auf dem Berge Helikon aufgestellten Statuen sich T. befinde, ebenfalls blind und eine zerbrochene Lyra in der Hand. Weiter berichtet Pausanias in seiner Beschreibung des Phokischen Landes, dass T. ein Sohn des Philammon und der dritte Sieger in den delphischen Kampfspielen gewesen sei. Diodorus Siculus nennt ihn einen Schüler des Linus; Strabo vergleicht ihn mit dem Musäus und Plato stellt ihn dem Orpheus, Olympus und Phemius zur Seite und wie er die Seele des Orpheus nach dessen Tode in einen Schwan fahren lässt, so weist er der Seele des T. eine Nachtigall zum Wohnsitz an. Clemens von Alexandrien hält ihn für den Erfinder der dorischen Tonart, und Suidas erwähnt, dass er der achte, nach andern der fünfte namhafte Dichter vor Homer gewesen sei; diese Zeitangabe lässt zugleich auf die Beschaffenheit seiner Kunst schliessen, welche zwar noch der religiösen Hymnenpoesie, jedoch in ihrem Uebergang zur episch-rhapsodischen Heldendichtung angehört.

Thargelia, *Θαργήλια*, Fest des Apollo zu Athen, das im Monat Thargelion, der von demselben den Namen erhielt, als Hauptfeier des apollinischen

Cultus in Athen begangen wurde. Der Name deutet an, dass es sich ursprünglich auf die Zeitigung der Feldfrüchte, für die am 6. Thargelion auch der Demeter Chloë ein Opfer gebracht wurde, bezog. Später wurde es ein Reinigungs- und Sühnefest, weil Apollon vorzugsweise für einen Gott der Reinheit der sittlichen Welt galt. Am 6. Thargelion, dem Geburtstage der Artemis, wurden die Reinigungen vorgenommen und am 7. dem des Apollon. Als Sühnmittel wurden bei diesem Feste auch Menschenleben geopfert; zwei zum Tode verurtheilte Verbrecher wurden, mit Feigenschnüren behangen, unter Flötenmusik hinausgeführt und entweder verbrannt oder von einem Felsen gestürzt. Sonst trug das Fest, dem apollinischen Cultus entsprechend, einen freudigen Charakter.

Thaut, Thaaut, Theuth, Thoth, Thoyth, ein ägyptischer Gott oder Weiser, dem die Erfindung einer Anzahl von Instrumenten zugeschrieben wird. Er wurde als das Symbol des menschlichen Verstandes und der Erfindungskraft verehrt.

Theaterstil, s. Stil und Oper.

Thebanische Harfe heisst jene Harfe, die auf einem von James Bruce in einem der Königsgräber zu Theben entdeckten Gemälde abgebildet ist. Sie ist sehr schön geformt, mit 13 Saiten bespannt und unterscheidet sich von unserer Harfe nur dadurch, dass ihr das Vorderholz, die, mit der tiefsten Saite parallel gehende, den Wirbelhals stützende Säule fehlt.

Theodoric, s. Dietrich, Georg.

Theil, vergl. Tacttheil.

Theil eines Tonstücks, soviel als Hauptabschnitt eines solchen, der wieder in mehrere Perioden zerfällt. Zunächst versteht man darunter die Abschnitte der strenger und enger gegliederten Formen des Liedes und des Tanzes (s. d.). Beim Tanze und beim Liede bilden schon acht Tacte einen Theil. Darnach unterscheidet man zwei- und dreitheilige Lieder und Tänze. Die einzelnen Theile der Tänze werden in der Regel wiederholt und dementsprechend mit Wiederholungszeichen von einander getrennt. Sie heissen dann Reprisen. Je ausgebreiteter die Formen werden, desto mehr wachsen auch die Theile derselben, wie bei der Sonate und Sinfonie (s. d.). Weiterhin braucht man diese Bezeichnung auch für »Abtheilung«, die Scheidung der grössten der dramatischen Formen in grosse Abschnitte. Bei der Oper bezeichnet man sie mit Act, beim Oratorium mit Abtheilung oder Theil. Händel's »Messias« ist ein Oratorium in drei Theilen; Bach's Passion ist in zwei Theile zerlegt. Dass man endlich auch Theil für »Band« braucht, sei noch erwähnt. Die Lehrbücher für Composition, des Clavierspiels, des Gesanges u. s. w. erscheinen meist in zwei, drei und mehr Theilen, d. h. Bänden oder grösseren Abschnitten.

Theile, Johann, geboren zu Naumburg 1608, studirte zu Jena, wirkte dann als Lehrer nach einander an den Schulen von Frankenhausen, Altenburg, Windsheim und Arnstadt. Im Jahre 1635 übernahm er die Konrektor- und 1639 die Rektorstelle am Gymnasium seiner Vaterstadt, von wo er 1641 ebenfalls als Rektor nach Bautzen berufen wurde. Hier starb er am 16. August 1679 im Alter von 71 Jahren mit Hinterlassung einer reichen literarischen Hinterlassenschaft von mehr als dreihundert Schulprogrammen, von denen eines »*Programma de Musica*« (Budissin, 1661) ihm in der musikalischen Welt einen Namen gemacht hat.

Theile, Johann, deutscher Componist und Musikschriftsteller, ist am 29. Juli 1646 als Sohn eines Schneiders zu Naumburg geboren. Nachdem er sich in seiner Vaterstadt eine gediegene Schulbildung erworben, auch in der Musik unter Leitung des tüchtigen Stadtkantor Scheffler einen guten Grund gelegt, bezog er die Universität Halle, um dort seine Studien fortzusetzen. Da er jedoch auf sein musikalisches Talent angewiesen war, um die Mittel zu seiner Existenz zu erwerben, und es ihm in Halle an Gelegenheit fehlte, sich musika-

lich zu bethätigen, so wandte er sich nach Leipzig, wo er als geübter Sänger und nicht weniger geübter Spieler auf der Viola da Gamba in den Kreisen der Kunstfreunde willkommen geheissen wurde und sich bald reichlichen Unterhalt erwerben konnte. So sehr ihm auch der Aufenthalt in Leipzig behagte, so veranlasste ihn doch die Nachricht von der Anwesenheit des sächsischen Kapellmeisters Heinrich Schütz in Weissenfels, seinen Wohnort alsbald zu verlassen und behufs gründlicher Studien im Contrapunkt bei diesem Meister nach letzterer Stadt überzusiedeln. Nach Beendigung derselben begab sich T. nach Stettin, wo er sich bis 1673 — mit Unterbrechung durch einen Aufenthalt in Lübeck — dem Privatunterricht widmete und eine grosse Zahl tüchtiger Musiker heranbildete, unter ihnen die später als Organisten und Componisten berühmt gewordenen Meister Buxtehude, Hasse und Zachau. Endlich fand er auch (im letztgenannten Jahre) eine feste Stellung, und zwar als Kapellmeister am holsteinischen Hofe zu Gottorp, doch musste er dieselbe schon nach wenigen Jahren wieder verlieren, da der Hof in Folge kriegerischer Ereignisse das Land verlassen hatte. Nach Hamburg geflüchtet, sah sich T. hier wiederum auf eine private Wirksamkeit hingewiesen, indessen sollte er bei dem lebhaften musikalischen Treiben, welches sich eben jetzt in der Hansestadt entwickelte, alsbald Veranlassung finden, seine Fähigkeiten in weitestem Umfange zur Geltung zu bringen. Schon seit Mitte des Jahrhunderts hatte sich Hamburg als Pflegestätte ernster Musik vor den übrigen Städten Deutschlands hervorgethan; hier war es wo der, um 1600 in Italien aufgekommene dramatische Musikstil zuerst in die protestantische Kirchenmusik Eingang fand; hier konnte auch, bei der geringen Theilnahme für die italienische Oper seitens der Bürger, der Gedanke an eine nationale Oper aufkommen und seine Verwirklichung finden. Selbst unter der Geistlichkeit, welche sich im allgemeinen der Oper abhold zeigte, fand sie einen eifrigen Vertheidiger in dem freisinnigen Prediger an der Katharinenkirche, Elmenhorst, und nachdem es gelungen war, die gegnerisch Gesinnten unter den geistlichen Machthabern zu beschwichtigen, konnte das Unternehmen ins Leben treten. T. war es, dem die Composition des Singspiels »Adam und Eva, oder der erschaffene, gefallene und wieder aufgerichtete Mensch« (Text von Richter) übertragen wurde, mit welchem im Jahre 1678 die erste deutsch-nationale Oper eröffnet werden konnte. Noch in demselben Jahre wurde eine zweite Oper von Theile's Composition aufgeführt: »Orontes oder der verlorene und wiedergefundene königliche Prinz aus Candia«, aus dem Italienischen muthmasslich von Elmenhorst und 1681 ein Oratorium »Die Geburt Christi«. Vier Jahre später verliess T. Hamburg, um die Stelle des verstorbenen Kapellmeisters Rosenmüller in Wolfenbüttel zu übernehmen; kurze Zeit darauf aber vertauschte er diese Stadt mit Merseburg, um in gleicher Eigenschaft beim dortigen Herzog Christian II. in Dienst zu treten. Endlich, nach dem Tode dieses Fürsten abermals seiner Stellung beraubt, zog er sich nach seiner Vaterstadt zurück, wo er 1724 im Hause seines Sohnes im Alter von 79 Jahren gestorben ist.

Ausser den erwähnten Werken schrieb T. noch eine Anzahl von Compositionen für Kirche und Kammer, darunter besonders erwähnenswerth eine Sammlung von Messen zu vier und fünf Stimmen im Palestrinastil, betitelt: »*Noviter inventum opus musicalis compositionis* 4 *et* 5 *vocum, pro pleno choro, rarae nec auditae prius artis ac suavitatis primum, super Canticis ecclesiae, scilicet Kyrie, Patrem, Sanctus, Osanna, Benedictus, Agnus Dei, secundum veri Praenestiniani styli majestaticam simulque regulas fundamentales artis musicae*«. Sodann eine Sammlung von Sonaten, Präludien, Couranten, Airs und Sarabanden für 2, 3, 4 und 5 Instrumente unter dem Titel: »*Opus secundum, novae sonatae rarissimae artis et suavitatis musicae, partim* 2 *vocum, cum simplis et duplo inversis fugis; partim* 3 *vocum, cum simplis, duplo et triplo inversis fugis; partim* 4 *vocum, cum simplis, duplo, triplo et quadruplo inversis fugis; partim* 5 *vocum, cum simplis, duplo, triplo, quadruplo aliisque varietatis inventionibus et artificiosis*

syncopationibus etc.« Als Theoretiker hat sich T. durch zwei Arbeiten hervorgethan, welche als Manuscripte von der Hand Joh. Gottfr. Walther's im Besitze des Historikers Forkel waren; der Titel des einen lautet: »Musikalisches Kunstbuch, worin 15 ganz sonderbare Kunststücke und Geheimnisse, welche aus den doppelten Contrapunkten entspringen, anzutreffen sind« (Naumburg, 1691). Der des andern: »Unterricht von einigen doppelten Contrapunkten und deren Gebrauch«. — T. war, wie es in einem seiner Nekrologe heisst, »ein besonders frommer, redlicher Mann und verstand die harmonischen Künste aus dem Grunde«. Von der allgemeinen Achtung, deren er sich als gelehrter Tonsetzer erfreute, giebt u. a. ein Brief des Kapellmeisters Schmelzer in Wien Kunde, an den er im Auftrage des Kaisers Leopold jährlich eine Anzahl vier- und fünfstimmiger Sonaten gegen ein Honorar von hundert Thalern für dessen Hofkapelle einschicken musste. »Anlangend die überschickten Sonaten«, schrieb Schmelzer, »sind solche fast schon alle bei Ihro Kaiserl. Majestät unter der Tafel producirt worden, und versichere meinen Herrn, dass es Ihro Majestät mit absonderlichem Contento angehöret habe; zumahlen Ihro Maj. den Contrapunkt gar wohl verstehen und die wohlfugirten Sonaten sehr ästimiren«. Auch von Seiten des preussischen Hofes wurden ihm Auszeichnungen zu Theil, indem die Königin ihm nicht allein ein reiches Geschenk zugehen liess (1701), sondern ihm auch eine Kapellmeisterstelle in Berlin zusicherte, ein Plan, der durch ihren bald darauf erfolgten Tod vereitelt wurde.

Theile, Adam Gottlieb, ist am 20. März 1787 zu Kleinichstedt bei Querfurt (Thüringen) geboren und wurde, nachdem er im Alter von sechzehn Jahren in das Gymnasium der letzteren Stadt als Schüler eingetreten war, durch den dortigen Cantor Fuhrmann zum Musiker gebildet, als welcher er von 1812 bis zu seinem Tode (22. Juli 1822) in Weissensee, theils lehrend, theils als Organist wirksam gewesen ist. Unter den von ihm veröffentlichten Compositionen sind zu bemerken: eine Sammlung von Clavierstücken unter dem Titel »Der lustige Leiermann«, sowie eine Anzahl von Werken für die Orgel, deren auch noch nach seinem Tode bei Körner in Erfurt erschienen sind.

Theiltöne, s. Aliquottöne.
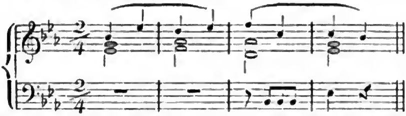
Theilung, s. Diminutio.

Theinred, auch Thinred und Thanred, David, Benediktinermönch und Vorsänger in seinem Kloster zu Dover in England, hat 1371 einen musikalischen Traktat abgefasst, welcher in der Bodle-Bibliothek (832) aufbewahrt wird. Das Manuscript besteht aus drei Büchern, die zusammen 46 Blätter in Folio enthalten. Der Titel ist: *»De legitimis ordinibus Pentachordorum et Tetrachordorum, Pr. Quoniam musicorum de his cantibus frequens et distinctio etc.«* Der erste Theil behandelt: *»De proportionibus musicorum sonorum, de comatis«;* der zweite: *»De consonantiis musicorum sonorum«;* der dritte enthält eine Menge Diagramme und Scalen von verschiedenen Octavengattungen, nicht mit Noten, sondern mit Buchstaben geschrieben.
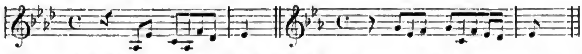
Thema, *Tema,* heisst der Hauptgedanke eines Tonstücks, aus welchem dies hauptsächlich entwickelt wird. Das Motiv erscheint als der kleinere Theil desselben, aus dessen Verarbeitung dann zunächst das Thema hervorgeht. Daher reden wir wohl auch von rhythmischen oder harmonischen Motiven, nicht aber auch von rhythmischen oder harmonischen Themen. Beim Tanz geben die charakteristisch zu einer Figur zusammengefassten Tanzschritte das rhythmische Motiv und dies erzeugt gewöhnlich auch ein harmonisches, und aus der Verarbeitung beider entsteht dann die Kunstform des betreffenden Tanzes. Zum Thema wird ein Satz erst, wenn er einen in gewissem Sinne selbständigen Inhalt ausspricht. Das Motiv ist auch nicht inhaltslos, allein sein Inhalt kommt erst durch die dialektische Entwickelung zur vollen Erscheinung. Der Hauptsatz des ersten Satzes der *C-moll*-Sinfonie von Beethoven wird aus einem solchen Motiv entwickelt:
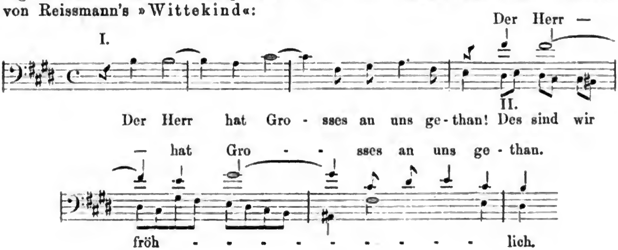


das erst in seiner weitern Fortführung zum Gedanken verarbeitet ist. Der Gegensatz dagegen bringt gleich ein Thema:



Aus der Verarbeitung eines solchen Themas entsteht zunächst die Fugenform. Da diese hauptsächlich aus dem Thema hervortreibt, so muss dies natürlich besonders reiz- und inhaltvoll sein. Manche Theoretiker haben als Regel für die Gestaltung des Fugenthemas festsetzen wollen: dass es nicht kürzer als zwei und nicht länger als acht Tacte sein soll. So unbestimmt und nichtssagend diese Regel ist, so wenig haltbar ist sie. Bach's Fugenthemen von einem Tact wie folgende:
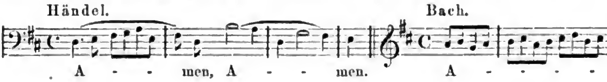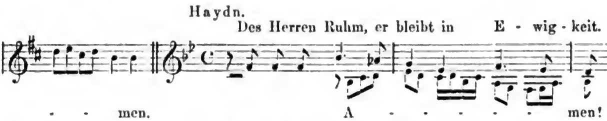


sind hochbedeutsam und für die weitere Verarbeitung ganz vortrefflich. Die Regel ist deshalb dahin abzuändern, dass ein Fugenthema genau so weit auszuspinnen ist, dass es seinen melodischen Gehalt vollständig erschöpft, den in ihm angeregten Zug völlig darlegt. Dass es sich mit melodischer Freiheit erhebt, aber innerhalb der natürlichen Grenzen, ist eine sehr zweckmässige Forderung, weil dann die Verarbeitung wesentlich erleichtert wird. Die Fuge ist eben durch mindestens zwei, meist aber durch mehr Stimmen darzustellen, so dass man das Thema als Führer und Gefährte unmittelbar hintereinander gleich zwei- und mehrmals zu hören bekommt. Der ersten Durchführung aber folgt gewöhnlich noch mindestens eine, meist mehrere andere. Daher muss man darauf bedacht sein, bei Fugen namentlich solche Themen zu wählen, die auch werth sind, öfter als einmal unmittelbar nacheinander gehört zu werden. Die Doppelfuge erfordert zwei ganz selbständige Themen, von denen jedes allein, dann aber auch so, dass das eine des andern Contrapunkt bildet, verarbeitet werden kann. Hieraus schon ergiebt sich die Forderung, dass beide Themen in gewissem Sinne gegensätzlich erfunden werden müssen. Der Contrapunkt in gleichen Noten ist der uninteressanteste; die Zweistimmigkeit erfordert schon eine möglichst selbständige Führung der Stimmen. Sollen also die beiden Themen sich gegenseitig wirksam contrapunktiren, so müssen sie möglichst abweichend im Charakter gehalten werden. Dies ist aber auch deshalb absolut nöthig, damit die Durchführungen auch das nöthige Interesse gewinnen und rege erhalten. Als ein Beispiel stehen hier die Themen aus dem Schlusssatz von Reissmann's »Wittekind«:
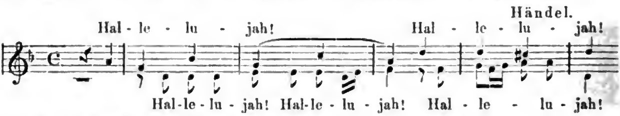


Zuerst wird das erste Thema: »Der Herr hat Grosses an uns gethan« in besondern Durchführungen verarbeitet, darauf das zweite: »Des sind wir fröhlich« und dann erst treten beide Themen als eines mit- und gegeneinander auf, wie hier angedeutet ist. Für die Tripelfuge werden drei, für die Quadrupelfuge vier Themen nothwendig und alle müssen untereinander charakteristisch geschieden sein, damit sie die Durchführungen rechtfertigen.

Bei der Vocalfuge ist natürlich die Wahl des Textes sehr bedeutungsvoll. Wenn es als erste Bedingung gilt, ein Thema zu wählen, das für eine oftmalige Wiederkehr in den verschiedenen Verarbeitungen geeignet ist, so muss auch ein Text gewählt werden, der ein solches bedeutendes Thema zu erzeugen vermag. Der Instrumentalfuge am nächsten verwandt sind die Vocalfugen, welche die bekannten Gebetsschlussformeln »Amen«, »Hallelujah« und »Hallelujah Amen« zum Text haben. Diese Worte an sich können nicht eigentlich ein Thema erzeugen oder beeinflussen. Das »Amen« wird in der Regel in der Auffassung Luther's als: »Ja, ja, das soll also geschehen« als Ausdruck frommer Zuversicht gefasst; es wird daher meist mehr gesungen als deklamirt; bei Erfindung des Themas ist man mehr auf eine reiche melismatische Ausschmückung, als auf syllabische Deklamation bedacht:

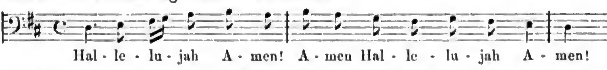




Das Hallelujah ist schon der syllabischen Auffassung etwas günstiger:



ebenso die Verbindung beider Gebetformeln:



Ungleich günstiger erweisen sich das »*Kyrie eleison*« und »*Christe eleison*«, weil hier die verschiedene Auffassung dieser Gebetsformeln die abweichensten Themen erzeugen kann.*) Andrer Art ist die Thematik bei der Sonate und den verwandten Formen der Ouverture oder beim Rondo. Beim Sonatensatz wird die Wirkung durch den Contrast das eigentlich Erzeugende und so stellt sich der erste Theil in zwei Sätzen dar, im Haupt- und Nebensatz, die nach ihrer ganzen Construktion entschieden gegensätzlich gehalten sind. Gewöhnlich herrscht im Nebensatz das Lied- und Gesangmässige vor, und namentlich hierauf beruht das ideell Contrastirende der beiden Sätze. Der Hauptsatz hält dem gegenüber mehr die dialektische Entwickelung eines oder mehrerer charakteristischer Motive fest, während bei diesem die getragene,

*) Siehe hierüber Reissmann: „Lehrbuch der musikalischen Composition" (Berlin, J. Guttentag, Band II. p. 224 ff.).

gesangreiche Cantilene vorherrscht. Die Beispiele aus Beethoven's *C-moll*-Sinfonie am Eingange dieses Artikels zeigen diese Unterschiede deutlich; der Hauptsatz ist aus einem Motiv, der Nebensatz aus einem Thema entwickelt, und das ist das Charakteristische dieser Form. Weitere Beispiele und nähere Erläuterungen bringt auch der Artikel Ouverture. Die Verarbeitung ist hier eine ungleich freiere als bei der Fuge und wird durch bedeutendere rhythmische wie melodische Hülfsmittel unterstützt. Die oben erwähnten Artikel bringen das Nähere auch hierüber. Dort ist auch gezeigt, wie die Themen und ihr specieller Inhalt die ganze weitere Entwickelung bedingen und wie dadurch diese Formen einem ganz bestimmten Inhalt dienstbar werden. Die besondere Form des Thema mit Variationen wird in dem Artikel Variationen eingehender besprochen.

Thematische Arbeit nennen wir die consequente Entwickelung eines Satzes aus einem oder mehreren Motiven oder Themen. Wir haben bereits den Unterschied von Thema und Motiv oben angedeutet, die thematische Arbeit beschäftigt sich vorwiegend mit letzteren. Streng genommen fasst man nur die freiern Gebilde unter den Begriff thematische Verarbeitung. Die strengen Formen derselben führen eben bestimmte Namen wie Fuge oder Canon. Diese sind zwar auch thematische Arbeiten, da sie aus einem Thema entwickelt werden, allein ihre besondern Namen bezeichnen zugleich die besondere Art derselben, und deshalb fasst man auch die freiern Formen derselben unter dem Gesammtnamen Thematische Arbeit oder Verarbeitung zusammen. Daher fallen auch die freier behandelten Partien in der Fuge, die sogenannten Zwischensätze, welche die verschiedenen Durchführungen verbinden, und in denen nur kleinere, meist dem Thema entlehnte Motive verarbeitet werden, unter den Begriff thematische Arbeit.

Diese kommt in ausgedehnterem Maasse in Instrumentalwerken, aber auch in den freieren Vocalwerken zur Anwendung. Die begleitenden Stimmen der Choralfiguration werden in der Regel aus einem oder mehreren Motiven thematisch entwickelt. Auch die Motettenform erfordert thematische Arbeit in reicherm Maasse. Beim Liede mit Begleitung tritt diese namentlich in der Begleitung hervor. Die Grundstimmung des Textes erzeugt ein Begleitungsmotiv, aus dem dann die ganze Begleitung vorwiegend gewoben wird. Beispiele hierfür anzugeben ist ganz unnütz, da die Lieder unserer Meister sie in Menge liefern. Die grossen Instrumentalformen haben in dem sogenannten Durchführungssatz einen besondern, rein motivisch entwickelten Satz, doch werden auch die andern Sätze vielfach hauptsächlich durch diese thematische Arbeit gewonnen. Auch der Hauptsatz des eigentlichen Sonatensatzes erwächst meist aus motivischer Arbeit und auch der Nebensatz treibt kaum ohne sie empor; aber diese ist hier auf Schöpfung grösserer Partien gerichtet. Im Durchführungssatz beginnt das leichtere und pikantere Spiel mit Themen und Motiven, um den dann wieder gewichtigern und bedeutendern dritten Theil vorzubereiten.

Die Hülfsmittel dieser thematischen Verarbeitung sind ziemlich reichhaltig. Selbst in den strengen Formen des Canons und der Fuge sind Veränderungen des Themas zulässig und geboten. Schon in der ersten, strengsten Durchführung werden bei der Beantwortung des Themas gewisse Melodieschritte verändert, aus einem Quartenschritt wird unter Umständen ein Quintenschritt (s. Quintfuge), die Modulation nach der Dominant muss durch den Rückgang nach der Tonika beantwortet werden, wodurch ursprüngliche Intervallenschritte verändert werden. Ferner sind besondere Durchführungen für die rhythmische Veränderung des Themas, seine Vergrösserung oder Verkleinerung bestimmt; und die harmonische Veränderung ist ebenfalls in der eigensten Idee der Form geboten. Alle diese Mittel stehen natürlich der freien thematischen Arbeit in noch weit erhöhterem Maasse zu Gebote. Als ein Muster solcher thematischen Arbeit ist namentlich der erste Satz

der *C-moll*-Sinfonie von Beethoven zu empfehlen. Aus jüngerer Zeit darf Mendelssohn's Ouverture zu den »Hebriden« erwähnt werden, die sich ebenfalls aus einfachen Motiven in grossem Reichthum entwickelt. Man hat diese thematische Arbeit in neuerer Zeit zu verdächtigen und sie als mechanisch gemacht, als den Genius hemmend darzustellen versucht. Wenn sie eben »gemacht« ist, dann hat sie allerdings geringern Werth und wäre sie auch noch so meisterhaft ausgeführt. Allein wenn das Motiv »erfunden« ist, und das soll eben nicht gemacht sein, wenn es vielmehr aus einem wirklich bedeutsamen Inhalt emportreibt, dann wird dieser auch die weitere Arbeit beherrschen und durchdringen, dass sie eben nicht nur als kühle, sondern als eine Verstandesarbeit erscheint, bei der auch Herz und Phantasie vollauf betheiligt waren, und dann ist die Arbeit höchste künstlerische That.

Theobald, s. Gatti.

Theobaldus, Kapuzinermönch und Componist, zu Costnitz geboren, gab Anfang des 18. Jahrhunderts heraus: »*Petra Deserti*, oder Fesseln der schmerzhaften Marianischen Linde, in geistlichen Arien, mit zwei Violinen im Ritornello« (Augsburg, 1703).

Theodoricus, Georgicus, musikalischer Schriftsteller des 16. Jahrhunderts, geboren in Meissen, gab heraus: »*Questiones Musicae*« (Görlitz, 1575, in 8°).

Theodoricus, Sixtus, Contrapunktist, lebte im Anfang des 16. Jahrhunderts. Auf der Münchner Bibliothek findet man (in Salblinger's »*Concentus*«, Augsburg, 1545, 4°): »*Magnificat* 8 *Tonorum*« (Argentorati, 1535 und 1537).

Theodulfus, ein französischer Bischof zu Orleans, in Poesie und Musik erfahren, wurde in Folge eines Aufruhrs, den Ludwig I. Söhne gegen ihn erregten, zu lebenslänglicher Gefangenschaft verurtheilt. Im Gefängniss schrieb er den Lobgesang: »*Gloria, laus et honor sit tibi, Christe redemptor*« und sang denselben mit lauter Stimme, als der Kaiser am Palmsonntage in Prozession am Gefängnisse vorüberzog. Er erhielt dadurch seine Befreiung. (Printz, »Histor. der Mus.« K. 9, § 15.)

Theogerus, Bischof von Metz im elften Jahrhundert, war Anfangs Benediktinermönch im Kloster Hirschau und erhielt vom heiligen Wilhelm Unterricht, welcher ihn auch 1090 zum Abt des Klosters St. Georgi im Schwarzwalde einsetzte, von wo aus er nach Metz berufen wurde. Der Abt Gerbert (»*Scriptores ecclesiastici de musica*«, Th. 2, S. 182—196) veröffentlicht drei Manuscripte, welche zu seiner Zeit in den Klöstern Tegernsee, Peterskloster im Schwarzwalde und der Blasianischen Bibliothek vorhanden waren, ein Tractat von Theogerus, der aber nicht von Bedeutung ist. Der Inhalt desselben ist folgender: *De repertoribus musicae artis. De Monochordo. De Mensura monochordi. Quod spatium dicatur Tonus, quod Semitonium et caetera. De novem modis vocum. De consideratione numerorum. De proportionibus dupla, sesquialtera, et sesquitertia. De eadem proportione in mensura considerata. De divisione Monochordi de Tetrachordis. Quomodo consitent Tetrachorda. De quatuor Tetrachordis aliis. De speciebus Diatessaron. De speciebus Diapente. De speciebus Diapason. Quod graviores sint principaliores. De constitutione quatuor troporum. De Proto. De Deutero. De Trito. De Tetrardo. De divisione Proti. De divisione Deuteri. De divisione Triti. De divisione Tetrardi. Hanc divisionem non esse recentem. De divisione Troporum naturales regulas servasse. De primo Tono. De* 2do, 3^{o}, 4to, 5to, 6to, 7mo, 8vo. *Decachordum secundi et exempla ejus. Decachordum Tertii et exempla ejus. Decachordum Octavi et exempla ejus. Generales regulae autentici cantus. Generalis regula plagalis cantus. Generalis regula communis cantus.*

Theon von Smyrna (Theo Smyrnäus), Philosoph aus der Schule des Plato und berühmter Mathematiker und Astronom, lebte unter den beiden Kaisern Trajan und Hadrian (98—117—138 n. Chr.), war demnach ein unmittelbarer Vorgänger des Ptolemäus und wurde auch sein Vorarbeiter, indem der letztere die astronomischen Beobachtungen des T. bei seinen eigenen Unter-

suchungen verwerthete. Von seinen Schriften ist nur eine bekannt geworden, deren Titel auf einer alten Handschrift lautet: »*De iis quae in mathematicis ad Platonis lectionem utilia sunt*«; aber auch von ihr ist nur ein Theil erhalten, worin er von der Arithmetik und von der Musik handelt, von letzterer in 61 Kapiteln. Dies Fragment wurde 1644 zu Paris nach einem Manuscript der Bibliothek des De Thou von Bouillaud unter dem Titel »*Theonis Smyrnaei Platonici, eorumquae in Mathematicis ad Platonis lectionem utilia sunt expositio, e. bibliotheca Thuana. Opus nunc primum editum, latina versione, ac notis illustratum ab Ismaële Bullialdo Juliodunensi. Lutetiae Parisiorum, apud Ludovicum de Heuqueville* 1644« herausgegeben und mit einem noch jetzt lesenswerthen Commentar versehen. Den Inhalt dieses Werkes bilden ausführliche Auszüge aus den Werken seines Vorgängers Thrasyllus (s. d.), nach welchem insbesondere die Erklärung der μεσότητες (die in der Mitte liegenden, die Tonart bestimmenden Töne einer Scala) des platonischen Timäus wörtlich mitgetheilt wird. Ausserdem schöpft T. aus Eratosthenes und aus dem Peripatetiker Adrast, dem Hauptgegner des Aristoxenus. Neues findet sich nur wenig bei ihm und mit der Darstellung der musikalischen Akustik seines Nachfolgers hält die des T. nicht den entferntesten Vergleich aus.*)

Theophanes Graptus, Erzbischof zu Nicea, lebte um die Mitte des neunten Jahrhunderts. Als Vertheidiger des Bilderdienstes von Kaiser Theophilus ins Exil geschickt, wurde er jedoch seiner Kenntnisse halber auch in der Musik zurückgerufen. Er versah die Gesänge der Orientalischen Kirche mit Melodien und erfand auch in Gemeinschaft mit Damascenus und Cosmas gewisse Zeichen und Noten, um diese Melodien aufzeichnen zu können, wodurch sie sich bei ihren Zeitgenossen viel Ruhm erwarben und *Melodos* genannt wurden. Das Bildniss T's. befindet sich im »*Triodo Venet.*« 1601. (Gerbert, »*De canta et musica sacra*«.)

Theophrastus, Tonkünstler des alten Griechenlands, aus Pierien, vermehrte nach dem Nicomachus die Lyra des Merkur um die neunte Saite. (Forkel, Geschichte, Band I.)

Theorbe, *Tiorba, Tuorbe,* eine Art Laute, der grossen Basslaute ähnlich, weshalb sie auch von den Italienern *Archileuto* oder *Archiliuto* (die grosse Basslaute) genannt wurde. Doch hatte die Theorbe einen längern Hals mit doppeltem Wirbelkasten, den einen in der Mitte des Halses und den andern am obern Ende desselben. Von den 14—16 Saiten lagen nur sechs oder acht über dem Griffbrett, das wie bei der Laute mit Bünden versehen war, die andern im zweiten Wirbelkasten befestigten Saiten lagen neben dem Griffbrett, sie konnten also nicht gegriffen werden und wurden als Basssaiten nur nach ihrer ganzen Länge für den Ton, in dem sie gestimmt waren, benutzt. Zu Prätorius' Zeit war die Theorbe nur mit einfachen Saiten bezogen, während die Laute auf dem Griffbrett doppelte Saiten für jeden Ton hatte. Bald wurde indess auch die Theorbe doppelchörig auf dem Griffbrett bezogen. Sie wurde früh schon zur Begleitung des Gesanges herangezogen, wie die Laute und mit und neben dieser zur Ausführung des Generalbasses in Kirche und bei den dramatischen Spielen verwendet. Erst durch das Clavier wurde sie verdrängt.

Theorbenflügel, ein Tasteninstrument von 16 Fusston, mit drei Registern, von denen zwei aus Darm-, das dritte aus Drahtsaiten bestand. Es war dem Lautenclavier verwandt, doch hatte es eine Octave mehr Umfang. Es ward 1718 von dem Instrumentenmacher Joh. Eph. Fleischer zu Hamburg erfunden.

Theorie der Musik ist die Wissenschaft und Lehre von den Gesetzen, nach denen die Mittel musikalischer Darstellung zum Kunstwerk verwendet werden. Sie umfasst die Lehre von Ton und Klang nach ihrer physikalischen Erzeugung und den natürlichen Verhältnissen der Töne und Klänge zu einander, als Akustik und dann als Tonsetzkunst oder Compositionslehre, als

*) Vergl.: Westphal, „Griechische Rhythmik und Harmonik", zweite Aufl. I. p. 76.

die Lehre von den Bedingungen, unter denen die so gewonnenen Töne und Klänge zum Kunstwerk verarbeitet werden. Einen direkten Einfluss gewinnt die Akustik im Grunde auf die Schöpfung des Kunstwerks nicht; als Lehre von den Tonempfindungen macht sie die Wirkung von Ton und Klang namentlich zum Gegenstande ihrer Untersuchungen. Wie weit die Tonsetzkunst diese berücksichtigen muss, das hat sie bisher vielmehr durch die Erfahrung als durch die Wissenschaft gelernt. So erklärt sich die Erscheinung: dass Völker und Zeiten, welche die genauesten Messungen und Tonberechnungen aufstellten, wie Griechen und Juden, doch kein Kunstwerk auf diesem Gebiet zu schaffen vermochten, während wieder andrerseits die Höhenpunkte unserer Musikentwickelung meist in Zeiten der Vernachlässigung akustischer Untersuchungen fallen.

Auch die Theorie der Tonsetzkunst, die Lehre von der musikalischen Composition, ist gegenwärtig stark in Misscredit gekommen, aber ganz zweifellos mit Unrecht. Gewiss vermag die Unterweisung in der Kunst nicht das mangelnde Genie oder Talent zu ersetzen. Allein das ist auch nicht ihr Zweck und Ziel. Der Ausdruck an sich erfordert vielmehr die vollständigste Beherrschung desjenigen Materials, welches zum Ausdrucksmittel gewählt wird. Um sich in einer Sprache verständlich zu machen, genügt es nicht, dass man eine Reihe von Vocabeln kennt und mit dem Satzbau leichthin bekannt ist. Auch das grösste Sprachgenie wird mit den sämmtlichen Vocabeln einer Sprache sich nicht voll verständlich machen können, wenn es nicht auch mit dem Organismus der betreffenden Sprache vertraut ist. Das gilt aber auch im ganzen Umfange vom schaffenden Künstler, auch ihn wird nur die vollständigste Erkenntniss der innersten Natur seines Darstellungsmaterials befähigen, sich durch dasselbe zu offenbaren, und diese zu vermitteln, ist Aufgabe der Theorie seiner Kunst. Der Künstler soll ja sein Ideal nicht nur offenbaren, sondern er soll es uns in künstlerischen Formen darstellen. Das kann er aber nur, wenn er das Material, mit dem er formen und bilden soll, nach seiner innersten Natur kennt, wenn ihm die Gesetze, nach denen es zusammengefügt werden kann, vollständig bewusst sind. Diese Einsicht in das Material und die Gesetze seiner Gestaltung soll ihm die Theorie, hier die Compositionslehre vermitteln. Sie soll ihm die ganze Reihe von Experimenten, welche die Meister und Theoretiker früherer Jahrhunderte anstellen mussten, um die innerste Natur ihres Materials zu ergründen, entbehrlich machen; sie soll ihn vor den Irrwegen bewahren, welche das Genie nur zu leicht, im Vertrauen auf die ihm innewohnende schöpferische Kraft einschlägt. Ein geniales Kunstwerk zu schaffen befähigt die Theorie natürlich nicht, wohl aber ein vollendetes, und dies zu schaffen ist überhaupt Aufgabe des Künstlers. Er kann nichts weiter thun, als dem, was er innerlich angeschaut hat, die vollendetste, vollkommen künstlerische Form zu geben. Ob diese dann Kundgebung des Genius ist, liegt nicht in seiner Entscheidung, am wenigsten im Moment des Schaffens. Zudem ist kaum ein anderer Begriff weniger fest zu bestimmen, als der Begriff »genial«. Der Genius erweist sich neu schaffend, aber deshalb ist noch nicht alles, was neu ist, auch schon genial. Auch die aus Ungeschick, oder mangelnder Erkenntniss erfolgende schülerhafte Abweichung von den untersten Gesetzen der Kunstgestaltung ist oft neu — aber doch meist nichts weniger als genial. Der Genius hält fest an den unverletzlichen Naturgesetzen; er überspringt und negirt sie nicht, sondern er erfasst sie nur tiefer, und das nur kann als genial gelten, was innerhalb dieser natürlichen Schranken noch neu und eigenthümlich ist. Daher begeht die Theorie aber auch einen grossen Fehler, der meist von folgenschwerer Bedeutung wird, wenn sie diese Gesetze aus bestimmten Kunstwerken einseitig abstrahirt und nach ihrem Muster gewisse Maasse construirt, um darnach neue Kunstwerke zu formen oder zu messen. Die Kunst vollzieht sich nicht in einem Meister oder in einem Jahrhundert, sondern die ewigen Gesetze der künstlerischen Gestaltung werden durch alle Meister aller Jahrhunderte

repräsentirt und dann ist das Kunstwerk auch kein nachzurechnendes mathematisches Exempel. Die Kunstlehre kann nur die eine Aufgabe haben: dem Kunstjünger die Natur des Darstellungsmaterials zu erschliessen und die Gesetze darzulegen, nach denen dies zum Kunstwerk zu verarbeiten ist. Sie muss ihm die nöthige Anleitung gewähren, dass er die vollständige Herrschaft gewinnt über das Darstellungsmaterial, um ihn so zu befähigen, einen bestimmten Inhalt künstlerisch darzustellen. Diesen selber kann sie ihm natürlich nicht vermitteln; sie kann also nicht eigentlich im Schaffen, sondern nur im Formen unterweisen, und dieser Unterweisung bedarf das Genie eben so nothwendig wie das Talent oder die blosse Begabung.

Terache, Pierre de, französischer Musiker, der zur Kapelle des Königs Ludwig XII. gehörte und von dem auch vierstimmige Motetten: »*Senatus apostolorum*«, »*Verbum bonum et suave*« im ersten und zweiten Buche der »*Motetti de la Corona*« von Petrucci de Fossombrone (1513 und 1519, klein 4°), vorhanden sind.

Thern, Carl, geboren am 13. August 1817 zu Igló in Oberungarn, war im Jahre 1841 Kapellmeister am ungarischen Nationaltheater in Pest, von 1853 bis 1864 Professor der Compositionslehre und der höhern Ausbildung im Clavierspiel am Pest-Ofener Musikconservatorium und später fünf Jahre hindurch Dirigent des »Vereins der Musikfreunde« in Pest. Er schrieb drei grosse ungarische Opern: »Gizul«, »Die Belagerung von Tihang« und »Der eingebildete Kranke«, nebst mehreren Singspielen, die sämmtlich auf dem ungarischen Nationaltheater wiederholt zur Aufführung gelangten. Ausserdem componirte er viele ungarische Chöre und Lieder, welche bleibend ins Volk gedrungen sind und von den Karpathen bis zur Adria gekannt und als Volksweisen gesungen werden. 50 Werke für Gesang wie für Clavier sind erschienen theils bei ungarischen, theils bei deutschen Verlegern. Seine Söhne sind die beiden Pianisten:

Thern, Willi und Louis. Willi, der ältere, ist geboren am 22. Juni 1847, Louis, der jüngere, am 18. December 1848. Bereits im zartesten Kindesalter verriethen beide grosse Neigung für Musik und sie wurden deshalb von ihrem Vater mit aller Sorgfalt für diese Kunst ausgebildet. Als die beiden Brüder sich mit der Zeit eine bedeutendere Fertigkeit im Clavierspiel angeeignet hatten und noch als Knaben sich einer von ihnen an ein grösseres Concertstück wagte, beeilte sich der andere, dies am zweiten Flügel zu accompagniren; mangelte es an einer Begleitungsstimme, so wurde sehr oft auch dasselbe Stück im Tempo und in gleicher Ausdrucksweise unverändert von beiden zugleich auf zwei Flügeln vorgetragen. Hieraus entwickelte sich das unvergleichliche Unisonospiel, mit welchem die beiden Künstler jetzt in ihren Concerten das Publikum oft in Erstaunen versetzen. Nachdem sie beide wiederholt in ihrer Heimath öffentlich concertirt hatten, unternahmen sie ihre erste Kunstreise im Jahre 1864 in Begleitung ihres Vaters nach Deutschland und verweilten, um ihre allgemeine musikalische Bildung zu erweitern, anderthalb Jahre in Leipzig, bis sie daselbst zum ersten Male in einem Concert der Singakademie im Gewandhaus vor das deutsche Publikum traten und mit aussergewöhnlichem Erfolg. Schon damals berichtete der Kunstkritiker Bernsdorf in den »Signalen« hierüber Folgendes: »In ihren Leistungen zeigten sich die jungen Künstler als wahre siamesische Clavierzwillinge, denn die Glätte, Geschlossenheit und Uebereinstimmung ihres Zusammenspiels war so vollkommen gewahrt, dass man wirklich, wenn man nicht hinsah, an eine körperliche und geistige Unität zu glauben sich versucht fühlte.« In dieselbe Zeit fiel das Musikfest des »Allgemeinen deutschen Musikvereins« in Dessau, bei welchem sie mit ihrem Ensemblespiel wahrhaft Enthusiasmus erregten. Bis jetzt liessen sie sich fast in allen grössern Städten Deutschlands mit gleichem Beifall hören, bereisten bereits auch Frankreich, wo sie in Paris in den Salons beim Fürsten Metternich, Baron Erlanger, wie auch bei Rossini, Berlioz, Damke, Szarvady, Vieuxtemps u. a. m. sowie in Concerten die freundlichste Aufnahme und Anerkennung fanden. Auch in Eng-

land, wo sie in London im Crystallpalast in der »*Musical Union*«, »*Philharmonic Society*«, in den Lesli'schen Concerten spielten, errangen sie, wie auch in Liverpool in der »Philharmonischen Gesellschaft«, immer gesteigerten Beifall. Ausserdem hatten sie sich der Auszeichnung zu erfreuen, in Baden-Baden wiederholt sowie auch jüngst in Berlin bei Hofe sich hören zu lassen, ebenso an dem Grossherzoglichen Hof zu Sachsen-Weimar, wie auch vor Sr. Hoheit dem regierenden Herzog zu Altenburg. Als nicht zu unterschätzender Vorzug der jungen Künstler bleibt zu erwähnen, dass sie in ihrer Auffassung parteilos, keiner bestimmten Richtung sich anschliessen, vielmehr mit eben der Pietät, mit welcher sie die Werke von Bach (z. B. das ganze »Wohltemperirte Clavier«, von ihrem Vater für zwei Claviere eingerichtet), Beethoven, Mozart und andere Klassiker feinfühlig und klar reproduciren, beherrschen sie auch mit Sicherheit die glänzende Bravour der neuern Schule. Compositionen von Liszt z. B. werden von ihnen eben so poesievoll erfasst, wie ästhetisch maassvoll wiedergegeben.

Thesis, der Niederschlag, der gute Takttheil (s. Niederschlag).

Thesselius, Johann, deutscher Componist aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, lebte zu Nürnberg und Wien und hat herausgegeben: »Newe liebliche Paduanen, Intraden vnd Galliarden, mit fünf Stimmen componirt« (Nürnberg, 1609, 4°). »*Tricinia sacra*« (Wien, 1615).

Theuss, Carl Theodor, Militärmusikdirektor des Grossherzogs von Sachsen-Weimar, 1786 in Weimar als Sohn eines Kaufmanns geboren. Erst 1814, nach der Rückkehr aus dem Feldzuge, den er mitgemacht und der ihn in russische Gefangenschaft gebracht hatte, widmete er sich ganz der Musik und erhielt 1818 die bezeichnete Stellung. Zu seinen Arbeiten, die hauptsächlich in Harmoniemusik bestehen, gehört auch eine Oper: »Die blaue Aloe«, in Weimar 1836 aufgeführt, ferner: Serenade für Flöte, Clarinette, zwei Hörner und Fagott, op. 21 (Augsburg, Gombart). Zwölf Stücke für Signalhorn, drei Hörner, zwei Trompeten und Posaune, op. 43 (Leipzig, Hoffmeister). Sechs charakteristische Märsche für grosses Orchester. Sammlungen von Nationalweisen und sechs Tyroler Jodler.

Theussner, Zacharias, war ein tüchtiger Orgelbauer in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. 1702 vollendete er die grosse Orgel in dem Dom zu Merseburg, mit fünf Manualen, Pedal und 68 Stimmen. Ausser dieser baute er noch mehrere bedeutende Werke.

Thévenard, Gabriel Vincent, geboren zu Orleans am 10. August 1669, zeichnete sich als Baritonsänger aus und in Paris, wo er engagirt war, erwarb er besonders durch den Vortrag des Recitativs, auf welches zu jener Zeit viel Werth gelegt wurde, Bewunderer. Er starb 1741 und hatte der Pariser Oper 40 Jahre angehört.

Thiasos, bei den Griechen ein Singtanz zu Ehren des Gottes Dionysos (Bachus), der von den rasenden Weibern, Bacchantinnen, Mainaden, Thyiaden u. s. w. ausgeführt wurde.

Thibault, François, Sänger und Organist an der Kathedrale zu Metz um die Mitte des 17. Jahrhunderts, veröffentlichte eine fünfstimmige Messe über den Gesang: »*O beata Caecilia*« (Paris, Robert Ballard, 1640, in Fol.).

Thibaut, Anton Friedrich Justus, Dr., Professor der Rechte und Baden'scher Geheimrath, lebte als solcher in Heidelberg, gleichzeitig als Freund und Förderer der Tonkunst bekannt. Er war in Hameln in Hannover am 4. Januar 1772 geboren, besuchte die Universitäten Göttingen, Königsberg und Kiel und lebte als ordentlicher Professor an der letzteren, in Jena und von 1805 bis zu seinem Tode am 28. März 1840 in Heidelberg. Hier pflegte er in seinem Hause auch die Tonkunst und erwies sich als feinfühliger Kenner der ältern Musik in seinem Buch: »Ueber die Reinheit der Tonkunst« (Heidelberg, Mohr, 1825, in 8°, 125 S.; zweite Auflage 1826, dritte 1853, ein Band klein 8°). Die hohe Verehrung für Palestrina, dessen Porträt auch dem Buche vorgesetzt ist, hat ihn zu einer gewissen Einseitigkeit verleitet, die auch von

Nägeli und Anderen scharf gerügt ist. Thibaut ist der eigentliche Begründer jener dilettantischen Kunstanschauung, die gern ihr beschränktes Erkenntnissvermögen und die eigene einseitige Geschmacksrichtung zur Norm erheben möchte und die in neuerer Zeit namentlich an den Herren Gervinus, Chrysander und Genossen plumpe und blinde Vertheidiger fand. Die Ergebnisse der neuesten musikalischen Richtungen berührten ihn so unsympathisch, dass er sich von der öffentlichen Musik fast ganz zurückzog. Seine werthvolle Musikaliensammlung kaufte nach seinem Tode der König von Baiern für die königl. Bibliothek in München. Der Katalog derselben erschien in Heidelberg bei Carl Gross, 1842, in 8°, 46 Seiten).

Thibaut IV., Graf von Champagne, König von Navarra, geboren zu Troyes im Anfange des Jahres 1201, war einer der berühmtesten Troubadours seiner Zeit, der eine grosse Anzahl schöner Lieder schrieb, zu denen er auch die Melodie erfand. Er soll der Königin Blanche seine Dienste gewidmet und für sie gedichtet und gesungen haben. Die kaiserliche Bibliothek in Paris besitzt 63 von ihm componirte Lieder. Der Bischof de la Ravaillière hat sie in einer Sammlung veröffentlicht: »*Poésies du roi de Navarre avec des notes et un glossaire français*« (Paris, 1742, deux volumes, 8°). Th. unternahm mit Ludwig IX. den Kreuzzug ins gelobte Land und starb 1253 oder nach anderer Angabe am 13. Juli 1254 in Troyes.

Thicknesse, Miss, Meisterin auf der *Viola da Gamba*, lebte in London 1787, berühmt in ganz England. Sie schrieb auch für dies Instrument.

Thiebault, Paul Charles François Adrien Henri Dieudonné, Baron, Dr. der Universität Salamanka, wurde als Sprössling einer französischen Familie in Berlin am 14. Decbr. 1769 geboren. Er trat 1792 als einfacher Grenadier in die Armee ein und wurde von Grad zu Grad, nachdem er die zahlreichen Feldzüge mitgemacht hatte, General-Lieutenant und mit dem militärischen Kommando mehrerer Departements betraut. Zu seinen literarischen Arbeiten gehört auch ein Werkchen, welches eine Geschichte der Romanze enthält und in welchem man interessante und wenig bekannte Nachrichten über Dichter und Musiker, welche diese Form cultivirten, findet. Der Titel ist: »*Du chant, et particulièrement de la romance*« (Paris, Arthus-Bertrand, 1813, 8°, 130 S.).

Thiele, Carl Ludwig, Organist der Parochialkirche zu Berlin, wurde zu Quedlinburg am 18. Novbr. 1816 geboren und erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, der Cantor in Nieder-Schönhausen war. Später besuchte er das Königl. Kirchenmusikinstitut zu Berlin. 1839 erhielt er sein Amt als Organist, das er mit Auszeichnung versah. Seine Technik war eine eminente und sein Vortrag phantasievoll, er gehörte nebst seinem Freunde Haupt (s. d. Art.) zu den ersten Orgelspielern Deutschlands. Er starb leider bereits am 17. August 1848 an der Cholera. Wirkungsvolle Orgelstücke, Variationen, Präludien, Concertstücke sind bei Schlesinger in Berlin erschienen.

Thiele, Eduard, Hofkapellmeister in Dessau, ist daselbst am 21. Novbr. 1812 als Sohn eines Hautboisten geboren. Seine musikalische Ausbildung erhielt er durch Kopprasch und Friedrich Schneider. Er studirte Violine, Clavier, Orgel und Composition. Nach der Rückkehr von einer Reise durch Deutschland, die er zu seiner Ausbildung auf Kosten des Herzogs Leopold unternommen hatte, erhielt er die Stelle eines zweiten Musikdirektors am Dessauer Theater. Jedoch verliess er seine Vaterstadt zwei Jahre später und fungirte als Orchesterdirektor in Halle, Altenburg und Cöthen; am letzteren Orte war er auch Organist an der Hauptkirche und Musiklehrer am Seminar. 1855 wurde er nach Dessau zurückberufen, um die durch Frdr. Schneider's Tod erledigte Stelle bei der Oper einzunehmen. 1860 erhielt er den Titel als Hofkapellmeister. Von seinen Compositionen sind zu verzeichnen: eine Messe, Sonaten für Clavier und für Clavier und Violine, ein- und zweistimmige Lieder mit Clavierbegleitung, mehrstimmige Gesänge für Frauen- und Männerstimmen.

Thiémé, Frederic, von Geburt ein Deutscher, lebte und wirkte jedoch

ausschliesslich in Frankreich. Er liess sich gegen 1780 in Paris nieder und war bekannt als Lehrer des Gesanges und Violinspiels. Die Revolutionsunruhen trieben ihn 1792 nach Rouen, wo er Wohnsitz nahm und als Lehrer thätig war. Er starb daselbst im Juni 1802. Herausgegeben wurden von ihm: »*Eléments de musique pratique, et solféges nouveaux pour apprendre la musique et le goût du chant*« (Paris, 1784, in 4°, zweite Auflage). »*Elements de musique pratique et solféges nouveaux italiens, destinés particulièrement pour apprendre les principes détaillés de cet art, mis à la portée des jeunes élèves, avec une basse chiffré suivant les principes de l'abbé Roussier*« (Paris, Nadermann, grand 8°). »*Principes abrégés de musique, à l'usage de ceux qui veulent apprendre à jouer du violon*« (Paris, Louis). »*Principes abrégés de musique pratique pour le forte-piano, suivis de six petites sonates formées d'airs connus*« (ibid.). »*Nouvelle théorie sur les différents mouvements des airs, fondée sur la pratique de la musique moderne avec le projet d'un nouveau chronomètre etc.*« (Rouen, chez l'auteur, 1801, in 4°, mit zehn Kupfertafeln). Violin-Duos bei Louis und bei Nadermann in Paris).

Thierfelder, Albert, Componist, geboren am 30. April 1846 zu Mühlhausen in Th., besuchte das dortige Gymnasium und erhielt seine praktische und wissenschaftliche Ausbildung in der Musik in Leipzig bei Moritz Hauptmann, E. F. Richter und an der Universität, welche ihm nach dreijährigem Studium auf Grund einer musikhistorischen Abhandlung (»*De Christianorum psalmis et hymnis usque ad Ambrosii tempora*«) den Doctortitel verlieh. Nachdem T. kurze Zeit als Dirigent in Elbing fungirt hatte, folgte er im Jahre 1870 einem Rufe nach Brandenburg a. H. als Cantor und Gesanglehrer am Gymnasium. Im Jahre 1874 erhielt Th. das Prädikat »Königlicher Musikdirektor«. Von seinen Compositionen sind im Druck erschienen: Clavierstücke und Lieder, op. 1—6. Von grösseren, noch im Manuscript befindlichen Werken sind zu erwähnen: »Die Jungfrau vom Königsee«, romantische Oper in drei Akten, Symphonie in *C-moll* für grosses Orchester, welche mehrfach mit Erfolg aufgeführt worden ist, Clavierquartett und Sonaten. Neuerdings hat T. Rudolf Baumbach's Alpensage »*Zlatorog*« für Chor, Soli und Orchester in Musik gesetzt und das Werk mit Erfolg in Brandenburg zur Aufführung gebracht.

Thieriot, geboren am 7. April 1838 in Hamburg, ein Schüler von Marxsen in Altona, wirkte in Hamburg, Leipzig (1867) und Glogau als Musikdirektor und seit 1870 als Direktor des Musikvereins in Graz. Von seinen, von Talent und Geschick zeugenden Compositionen haben namentlich einige Werke für Kammermusik weitere Verbreitung und Anerkennnng gefunden.

Thiers, Jean Baptiste, Theologe, geboren zu Chartres am 11. Novbr. 1636, war zuletzt Pfarrer in Vibraye im Stifte Mans und starb dort am 28. Februar 1703. In einer seiner Abhandlungen findet man Specielles über die Singchöre in den Kirchen Frankreichs. »*Dissertations ecclésiastiques sur les principaux autels la clôture du choeur et les jubés des églises*« (ibid. 1688, in 12°). Eine andere hat mehr den liturgischen Gottesdienst zum Gegenstand. »*Traité des cloches et de la sainteté de l'offrande du pain et du vin aux messes des morts*« (Paris, J. de Neuilly, 1721, in 12°).

Thijm, Lambert Alberdingk, Kirchencomponist und Musikschriftsteller, ist in Amsterdam am 30. Septbr. 1823 geboren. Sein Vater, ein holländischer Kaufmann, hiess Alberdingk, nahm jedoch 1835 für sich und seine Descendenten den Namen seiner Frau: Thijm an. Er war leidenschaftlicher und wohlunterrichteter Musikdilettant, der mehrere Messen componirte und sich auch um die gute Ausführung der Kirchenmusik in der Peter- und Paulskirche verdient machte. Sein Sohn verdankt ihm eine gewissenhafte Ausbildung in der Musik und den Wissenschaften. Sein Interesse wandte er vorzugsweise dem Volksliede und dem Kirchengesange zu, und in den verschiedensten holländischen Journalen erschienen Aufsätze über diese beiden Themen. Ausserdem gab er folgende selbständige Schriften heraus: »*De Musik in de Kerk. Gedach-*

ten over Kerkmuziek, naar aanleiting der geschiedenen oordeelkundige Beschouwingen over de wereldsche en kerkelijke Musijk, bijeen gebragt en bearbeid door N. A. Janseem. Pr.« (Amsterdam, C. L. von Langenhuijsen, 1850, 8°, 51 S.). »*Nog eenige Gedachten over Kerkmusik*« (ibid. 1854, in 8°, 16 S.). Das dritte wichtigere Werk edirte er in Gemeinschaft mit seinem Bruder Joseph Albert, Literat und Archäolog. Es ist eine Sammlung von alten und neuen Kirchengesängen, desgleichen für alle Feste vom Advent bis Ostern. Alle Melodien darin sind mit beziffertem Bass versehen und No. II, IV, XXV, LIII, LXX, LXXXVII, LXXXIX, CXXVI et CXXXV von L. J. Thijm erfunden, mehrere ältere von demselben überarbeitet. Der Titel des Werkes ist: »*Oude en nieuwere Kerstliedern benevens Gezangen en Liederen van andere Hoogtijden en Heiligendagen, als ook van den Advent en de Vasten, gerangsschikt naar de orde van het Kerkelijk jaar etc.*« (Amsterdam, C. L. Van Langenhuijsen, 1852, ein Band 12°, 318 S.). Auf dem Gebiete der Composition hatte er noch wenig geleistet, eine Messe für Chor und Solostimmen mit Orgelbegleitung ist die umfangreichste. Der Tod rief ihn schon im 31. Jahre am 1. Decbr. 1854 aus diesem Leben ab.

Thilo, auch Thielo, Carl August, dänischer Musiker, wurde in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts geboren und erhielt in Kopenhagen das königl. Privilegium, ein Theater zu eröffnen, auf welche Weise er die erste Oper dort errichtete. Nachdem ihm das Privilegium entzogen und die Direktion einigen hochstehenden Personen übertragen worden war, beschäftigte sich T. mit Compositionen und Unterrichtgeben. Auch schrieb er folgendes Lehrbuch: »*Tanker og Regler fra Grunden af om Musiken, for dem som vil laere Musiken, til Sindels Fornoydse saa og for dem som vil giore Fait of Claveer, General-Bassen og Synge-Kunsten*« (Kopenhagen, 1746, in Fol., 86 S.). Sieben Jahre später erschien dasselbe Buch in deutscher Sprache: »Grundregeln, wie man bei weniger Information sich selbst die Fundamente der Musik und des Claviers lernen kann, mit Exempeln in Noten gezeiget« (Copenhagen, 1753, in 4°, 81 Seiten).

Thin-puk (armenisch) = Pauke.

Thoinot-Arbeau (Pseydonym und Anagramm aus Jehan Tabourot), war ein im 16. Jahrhundert zu Langres lebender Domherr, der durch die Herausgabe eines jetzt höchst seltenen Werkes über Tanzkunst, das für die Musik- und Sittengeschichte von Bedeutung ist, sich einen Namen machte. Das Buch ist betitelt: »*Orchésographie, traite en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honnête exercise des Danses*« (Langres, 1588). Es behandelt dieses kostbare, jetzt antiquarisch mit 900 Fr. bezahlte) Werk eine bisher wenig durchforschte Tanzepoche und enthält ausführliche Theorien von 40 Tänzen (als: Pavana, Allemande, Gaillarde, Gavotte, Branle, Volte etc.) mit der dazu gehörigen Musik. Die zweite Auflage davon führt den Titel: »*Orchésographie, Metode et Teorie en forme de discours et Tabulature pour apprendre à Dancer*« (Lengers, 1596). Von dem erstgenannten Originalwerke hat der, um die Geschichte der Tanzkunst verdiente Alb. Czerwinski in Danzig auf eigene Kosten eine deutsche Ausgabe 1878, mit 34 Figuren, 70 Melodien und dem Porträt des Arbeau herstellen lassen, die nur direkt vom Selbstverleger gegen 15 Mark zu beziehen ist. Titel des neuen Werkes: »Die Tänze des 16. Jahrhunderts und die altfranzösische Tanzschule. Nach Jean Tabourot's Orchésographie herausgegeben von A. Czerwinski« (Danzig, 1878). Ueber die Personalien des Autors berichtet Czerwinski (»Geschichte der Tanzkunst« p. 93) Folgendes: »Jehan Tabourot, der Sohn von Etienne Tabourot, königl. Rath und Verwalter des Amts zu Dijon, wurde im Jahr 1519 geboren. Von kräftiger Körperkonstruktion, zeigte er schon in seiner Kindheit eine lebhafte Neigung für Leibesübungen und eine besondere Vorliebe für den Tanz, den er in Poitiers erlernt hatte. Anfänglich dazu bestimmt, dem Vater in der Ausübung seines Amts zu folgen, musste er diesen Plan in Folge eines Gelübdes aufgeben: in einer schweren Krankheit, die ihn an den Rand des Grabes brachte, gelobte seine Mutter, ihn der Kirche zu weihen, falls er genesen sollte. Als

gehorsamer Sohn erfüllte er den Wunsch seiner Mutter und trat 1530 in einen Orden ein. Trotz seines gänzlichen Mangels an Beruf für diesen Stand, der so wenig in Uebereinstimmung mit seinem Charakter war, erlangte er doch bald einen hervorragenden Platz in der Geistlichkeit, so dass er 1574 zum Domherrn von Langres ernannt wurde. In dieser Stellung hatte er Gelegenheit, sich neben der Ausübung seiner religiösen Pflichten auch mit dem Studium der Gebräuche, die auf Religion Bezug hatten, und besonders mit den kirchlichen Tänzen zu beschäftigen, die damals noch Sitte waren. Seine alte Neigung für den Tanz erwachte und gab ihm den Gedanken ein, im Alter von 59 Jahren noch ein Werk über denselben zu veröffentlichen. Es erschien 1588 unter obgenanntem Titel: »Orchesographie« von Thoinot Arbeau. Er schrieb dieses Buch, wie er in der Vorrede sagt: »Weil er wünsche, wenn auch zu alt und schwerfällig, um sich selbst fröhlich darin zu üben, dass die ehrbaren Tänze wieder erhoben werden möchten, an Stelle der unzüchtigen und schamlosen, die man an ihrer Stelle eingeführt, zum Bedauern der achtbaren Herren und Damen von verständigem und züchtigem Urtheil.«

Thoma, Rudolf, geboren am 22. Februar 1829, wurde im Waisenhause in Bunzlau erzogen (1840—1845), bereitete sich dann zum Lehrerberuf vor und war auch in Sagan als Lehrer thätig. 1852 ging er nach Berlin und besuchte das Königl. Institut für Kirchenmusik und die Akademie und ward 1857 Cantor an der Gnadenkirche in Hirschberg, 1862 an St. Elisabeth zu Breslau, in welcher Stellung er noch thätig ist. Seine Compositionen, deren er eine Reihe veröffentlichte, sind sehr harmloser Natur, weder durch Erfindung, noch durch Technik besonders beachtenswerth.

Thomaner, die gewöhnliche Bezeichnung der Thomasschüler (s. d.).

Thomas, Bajocensis oder Bayona der jüngere, ums Jahr 1169 Erzbischof zu York in England, vorher aber Priester in der Normandie, ist durch die Herausgabe einer Sammlung von Kirchengesängen (»*Cantus Ecclesiastici*«) und eines Officiarum für seine Zeit von Bedeutung gewesen. Von einer Nachwirkung seiner Thätigkeit auf spätere Geschlechter ist jedoch nichts zu spüren, und scheint er die Ehre, von Walther in sein 1732 erschienenes musikalisches Lexikon aufgenommen zu sein, mehr dem Zufall als seinen Verdiensten um die Tonkunst zu verdanken zu haben.

Thomas von Aquino, mit dem Beinamen des Heiligen, wurde 1227 zu Aquino im Königreich Neapel geboren und zeichnete sich als Theologe wie auch durch tiefe Gelehrsamkeit so sehr aus, dass er vom Papst Pius V. unter die Zahl der scholastischen Doctoren aufgenommen wurde. Schon im frühen Kindesalter begann er seine Studien im Kloster Monte Cassino und machte hier so schnelle Fortschritte, dass er im Alter von dreizehn Jahren die Universität zu Neapel beziehen konnte. Später studirte er Theologie und Philosophie zu Cöln unter Albert von Bollstädt, dem berühmten Scholastiker, der wegen seiner umfassenden Gelehrsamkeit und ausgezeichneten Lehrgabe der Grosse (Albertus Magnus) genannt wurde. T. starb in einem Kloster bei Terracina unweit Neapel am 7. März 1274 und wurde am 18. Juli 1323 vom Papste Johann XXII. heilig gesprochen. Seine Schriften erschienen 1570 zu Rom in siebzehn Foliobänden; sie enthalten neben seinen philosophischen und theologischen Arbeiten die Musik zu einem Messamt bei Gelegenheit der Abendmahlsfeier, die er 1263 im Auftrag des Papstes Urban IV. componirt hat und am Donnerstag nach der Pfingstwoche des folgenden Jahres zum ersten Mal aufführen liess; sie enthält u. a. die berühmt gewordene Hymne »*Pange lingua*« wie auch die Prose (s. Näheres über diese Art altkirchlicher Hymnen unter »Sequenz«) »Lauda Sion«. In der »*Biographie universelle*« der Gebrüder Michaud wird T. noch ferner als der Autor der Hymne »*Adoro te*« bezeichnet; Fétis jedoch widerspricht dieser Angabe und beruft sich auf ein, in seinem Besitz befindliches aus dem 14. Jahrhundert stammendes Manuscript jener Musik, in welchem die genannte Hymne fehlt.

Thomas, Christian Gottfried, deutscher Componist und Musikschriftsteller, ist am 2. Februar 1748 zu Wehrsdorf bei Bautzen geboren, studirte zu Leipzig die Rechtswissenschaften und errichtete 1777 ebenda eine Niederlage von geschriebenen Musikalien; über den Zweck dieser Anstalt sprach er sich in einer, das Jahr darauf erschienenen Broschüre aus, welche den hochtönenden Titel führt: »Praktische Beiträge zur Geschichte der Musik, musikalischen Literatur und gemeinen Besten, bestehend vorzüglich in der Einrichtung eines öffentlichen, allgemeinen und echten Verlags musikalischer Manuscripte zum Vortheil der Herrn Verfasser und Käufer; wie auch in andern literarischen Abhandlungen, die Musik betreffend«; es ist aber in dieser Schrift von nichts weiter die Rede als von den Bedingungen seines Geschäftes. Dieses hatte nur kurzen Bestand; dann widmete sich T. ausschliesslich der praktischen Musik und unternahm 1785 eine Kunstreise, die ihn u. a. nach Hamburg führte. Hier blieb er volle acht Jahre und veranstaltete während dieser Zeit Aufführungen seiner Compositionen, darunter eines »Gloria« für drei Chöre nebst einer Einleitungsmusik. Von einem Theile des Publikums durch Beifall ausgezeichnet, hatte er den Muth, sich in Gesellschaft eines Hiller, Forkel und Schwenke um die durch C. P. E. Bach's Tod (1788) erledigte Musikdirektorstelle zu bewerben; nachdem aber der letzte der genannten Mitbewerber für diesen Posten gewählt war, kehrte er nach Leipzig zurück, um hier seine concertgeberische Thätigkeit fortzusetzen. Vier Jahre später versuchte er sein Glück wiederum als Schriftsteller durch Herausgabe einer Zeitschrift »Unparteiische Kritik der vorzüglichsten, zu Leipzig aufgeführten und fernerhin aufzuführenden grossen Kirchenmusiken, Concerte und Opern wie auch anderer, die Musik betreffenden Gegenstände«, von der im September 1798 bereits elf Bogen die Presse verlassen hatten. Da jedoch seines Namens später nirgends mehr gedacht wird, so scheint er in seinem Unternehmen gestört worden zu sein. Schliesslich wendete er sich im Winter 1801—1802 nach Berlin, um daselbst eine grosse musikalische Akademie zu gründen, welche nach wiederholten Aufschüben durch die Bemühungen des Kapellmeisters Reichardt zu Stande kam. Einen festen Wirkungskreis zu finden sollte ihm aber auch hier nicht gelingen: er kehrte nach Leipzig zurück, wo er in traurigen Umständen am 12. September 1806 gestorben ist. Von seinen Compositionen ist gedruckt und im Clavierauszug erschienen »Volksgesang am Friedrichstage« von Voigt (Leipzig, 1797, beim Autor); von seinen übrigen Werken sind ausser dem erwähnten »Gloria« noch eine Anzahl von Quartetten und andern Instrumentalstücken, sowie eine Cantate zur Ehre Kaiser Joseph's II.: »Das Glück der Völker in Joseph's Reichen« — sämmtlich jedoch nur im Manuscript — bekannt geworden.

Thomas, Charles Louis Ambroise, französischer Operncomponist, Direktor des Conservatoriums der Musik zu Paris und Mitglied der Akademie der Künste am Institut de France, ist zu Metz am 5. August 1811 geboren. Von seinem Vater, einem geachteten Musiklehrer dieser Stadt, erhielt er schon nach zurückgelegtem vierten Lebensjahre Unterricht in den Elementen der Musik; mit sieben Jahren begann er unter Leitung anderer Lehrer das Studium der Violine und des Claviers und hatte sich, besonders auf dem letzteren Instrument, schon eine beachtenswerthe Fertigkeit erworben, als er 1828 in das Pariser Conservatorium aufgenommen wurde. Hier vervollkommnete er sich durch den Unterricht Zimmermann's im Clavierspiel und studirte bei Dourlen die Harmonielehre sowie bei Lesueur die Composition, empfing auch gelegentliche Anregung durch Kalkbrenner und für sein Studium des Contrapunkts durch Barbereau. In Folge der Bemühungen dieser Meister sowie eigenen rastlosen Eifers konnte er schon 1829 den ersten Preis als Clavierspieler erringen; diesem folgte im nächsten Jahre der erste Preis für Contrapunkt und 1830 der von der Akademie der Künste verliehene grosse Preis für musikalische Composition, welcher dem Gekrönten die Mittel gewährt und die Pflicht auferlegt, drei Jahre behufs künstlerischer Ausbildung im Auslande, haupt-

sächlich in Italien zuzubringen. Den grössten Theil dieser Zeit verlebte T. in Rom und Neapel, besuchte dann Florenz, Bologna, Venedig, Triest und beschloss seine Studienreise mit Wien.

Im Beginn des Jahres 1836 nach Paris zurückgekehrt, gelang es ihm bald, die Schwierigkeiten zu überwinden, mit welchen dort der dramatische Componist am Anfang seiner Laufbahn in der Regel zu kämpfen hat. Schon im folgenden Jahre, 27. August 1837, debutirte er mit einer einaktigen komischen Oper »*La double échelle*«, der am 30. März 1838 ein dreiaktiges Werk derselben Gattung folgte: »*Le perruquier de la régence*«. Sein drittes Werk war das 1839 an der Grossen Oper aufgeführte Ballet »*La Gipsy*«, in zwei Akten, an welchem sich übrigens auch Benoist als Componist betheiligt hatte. In demselben Jahr brachte er noch die einaktige komische Oper »*Le panier fleuri*« zur Aufführung und während der nächsten Jahre »Carline« (1840), »*Le comte de Carmagnola*«, grosse Oper in zwei Akten (1841), »*Le guerillero*«, grosse Oper in zwei Akten (1842), »*Angélique et Médor*«, komische Oper in einem Akt (1843). Der Erfolg der letzteren dieser Werke entsprach nicht den Erwartungen, welche der Componist durch sein glückliches Debut erregt hatte, und der geringe Beifall, den sie fanden, entmuthigte ihren Autor so sehr, dass er sich für volle fünf Jahre von der Bühne zurückzog. Nach Ablauf dieser Zeit aber erschien er wiederum vor dem Pariser Publikum und errang diesmal mit den dreiaktigen komischen Opern »*Le Caïd*« (3. Januar 1849) und »*Le Songe d'une nuit d'été*« (20. April 1850) Erfolge, welche alle früheren weit übertrafen und ihn an die Spitze der jüngeren Componisten-Generation in Frankreich stellten. Von nun an widmete sich T. wieder mit dem frühern Eifer der dramatischen Composition und gab der komischen Oper nach einander die folgenden Werke: »Raymond« (1851), »*La Tonelli*« (1853), »*La cour de Célimène*« (1855), »Psyché« (1857), »*Le carneval de Venise*« (ebenfalls 1857). Nach diesem Werke pausirte der Künstler abermals eine Reihe von Jahren, bis er 1868 mit seinem »Hamlet« (nach Shakespeare von Barbier und Carré bearbeitet) aufs Neue an die Oeffentlichkeit trat und bei dieser Gelegenheit den Beweis lieferte, dass er den Stil der grossen Oper mit dem gleichen Geschick zu handhaben wisse, wie den der komischen Oper. Nach dem glänzenden Erfolg dieses Werkes, sowohl in Paris, wie auch auf sämmtlichen grossen Bühnen des Auslandes, konnte es nicht zweifelhaft sein, wer nach dem Tode Auber's die erste musikalische Ehrenstelle in Frankreich, die Direktion des Pariser Conservatoriums zu übernehmen habe. Zwar hatte die Commune, die beim Ableben des Nestors der französischen Componisten das Regiment in Paris führte, alsbald für einen Nachfolger aus den Reihen der Ihrigen Sorge getragen; als jedoch durch die von Versailles eingerückten Truppen die alte Ordnung wieder hergestellt war, fiel die Wahl einstimmig auf T., welcher seitdem den Pflichten dieses wichtigen Amtes mit derselben Gewissenhaftigkeit und Einsicht obliegt, die er zuvor als Compositionslehrer an der genannten Anstalt bewährt hat.

Die Merkmale der Thomas'schen Musik sind Grazie, Eleganz und eine gewisse Noblesse; was ihm an melodischer Erfindung abgeht, weiss er durch genaue Kenntniss des dramatisch Wirksamen, durch Reinheit der Schreibweise und durch geistvolle Instrumentirung zu ersetzen. Als Mann von gediegener wissenschaftlicher Bildung konnte es ihm gelingen, sich auch durch rednerische und schriftstellerische Leistungen hervorzuthun und sich unter den Mitgliedern der Akademie eine geachtete Stellung zu erwerben. Von seiner Vielseitigkeit als Componist, die ihm nicht gestattete, sich mit seinen Bühnenerfolgen allein zu begnügen, geben die folgenden von ihm veröffentlichten Werke Zeugniss: 1) Requiem (noch aus seiner römischen Studienzeit stammend) (Paris, bei Richault). 2) Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell (ebenda). 3) Streichquartett, op. 1 (Leipzig, Hoffmeister). 4) Trio für Clavier, Violine und Violoncell (Paris, Richault). 5) Phantasie über ein schottisches Thema für Clavier, op. 5 (ebenda). 6) Phantasie für Clavier und Orchester,

op. 6. Ausserdem eine Anzahl kleinerer Clavierstücke, Chöre für Männerstimmen, mehrstimmiger Kirchengesänge und Lieder für eine Singstimme. Die Aufführung einer, wie es scheint längst vollendeten grossen Oper »*Francesca da Rimini*« ist für 1878 projektirt.

Thomas, Theodor, deutsch-amerikanischer Dirigent und Violinspieler, ist am 11. October 1835 in Ostfriesland geboren, machte gediegene musikalische Studien unter der Leitung Schüllinger's und Mayrhoffer's und ging 1847 nach New-York, wo er sich zunächst durch den Vortrag klassischer Kammermusik eine geachtete Stellung in den dortigen Musikerkreisen errang. Mit der Zeit aber erweiterte er seinen Wirkungskreis mehr und mehr; aus den Quartett-Soiréen wurden Symphonieconcerte und 1869 trat er an die Spitze eines eigenen Orchesters, welches, aus den besten Instrumental-Musikern der Union zusammengesetzt, nach kurzer Uebungszeit eine so ausserordentliche Leistungsfähigkeit zeigte, dass es den Vergleich mit den besten europäischen nicht zu scheuen brauchte. Bei aller Tüchtigkeit der einzelnen Mitglieder gebührt indessen der Hauptantheil der von Jahr zu Jahr glänzenderen Erfolge des Thomas'schen Orchesters dem unermüdlichen Eifer und der genialen Reproduktions-Fähigkeit seines Dirigenten. Im besonderen verdienen seine Bestrebungen nach steter Erweiterung seines Concertrepertoires anerkannt zu werden; wiewohl längst der populärste und gefeiertste unter allen Musikern der Union, ist er weit entfernt sich mit dem gewonnenen Ruhm zu begnügen, vielmehr stets darauf bedacht, durch Lösung neuer, schwieriger Aufgaben seinem künstlerischen Gewissen Genüge zu leisten. In diesem Sinne hat T. ebenfalls mit seinen Collegen in Europa Schritt gehalten, sie sogar bei manchen Gelegenheiten überflügelt, indem er jeder hervorragenden Novität alsbald nach ihrem Erscheinen einen Platz auf seinen Concertprogrammen einräumte und ihr beim Publikum Geltung zu verschaffen wusste, auch wenn dasselbe sich anfänglich dem Neuen, Ungewohnten abgeneigt zeigte. So darf T. zu den leider seltenen Musikern gerechnet werden, welche, zu hoher Stellung gelangt, doch die beschwerliche Pflicht ihres Berufes, auf den Kunstgeschmack ihrer Zeitgenossen umbildend und veredelnd zu wirken, nie aus den Augen verlieren; er würde dies in noch weiterm Umfange thun können, wenn die Stadt New-York, die ihm unter allen Städten der Union am meisten verpflichtet ist, sich veranlasst sähe, ihm eine materiell gesicherte Stellung zu schaffen und ihn auf solche Weise von der Nothwendigkeit befreite, durch anstrengende und zeitraubende Reisen selbst für den Unterhalt seines Orchesters zu sorgen.

Thomaschek, s. Tomaschek.

Thomasschule in Leipzig, eine der ältesten Pflanz- und Pflegestätten der kirchlichen Musik daselbst, war ursprünglich wie wohl die meisten derartigen Schulen eine Klosterschule. Wie an allen bedeutenderen Klöstern wurde auch an dem Augustinerkloster im 13. Jahrhundert ein Kirchenchor errichtet mit einer Anzahl Alumnen, d. h. Schülern, welche unentgeltlich in die Schule aufgenommen und dort wissenschaftlich und musikalisch gebildet und vollständig erhalten werden, wofür sie in der Kirche bei der Ausführung der Cultusgesänge mitwirken mussten. Später, namentlich seit Einführung der Reformation, wurden diese Chöre dann meist zu den sogenannten städtischen Cantoreien umgestaltet, doch nur wenige behielten die alten Benefizien und zu diesen gehört die Cantorei der Thomasschule in Leipzig. Als der erste noch bekannte Thomas-Cantor gilt Johann Urban (1439); der erste, der geschichtliche Bedeutung gewann, ist Georg Rhau (er legte 1520 das Cantorat nieder, s. d.). Aus dem 16. Jahrhundert sind Joh. Hermann und Wolfgang Winter zu nennen. Von 1594—1615 hatte der bedeutendste Theoretiker seiner Zeit, Seth. Calvisius (Kallwitz) die Stelle inne und mit ihm beginnt die Reihe der mehr oder weniger berühmten Cantoren der Thomasschule. Ihm folgte der treffliche Tondichter Joh. Hermann Schein (1617—1630), s. d. Diesem dann Tobias Michael (1631—1657), ihm Seb. Knüpfer (1657—1676) und diesem

Joseph Schelle (1676—1701). Dessen Nachfolger Joh. Kuhnau (1701—1722), bekannt als Instrumentalcomponist, richtete die Kirchenmusiken in der Weise ein, wie sie noch heute bestehen. Ihm folgte dann der Meister aller Meister: Joh. Seb. Bach (1723—1750). Weiter sind zu nennen: Gottlob Harrer (1750—1755), Joh. Friedrich Doles (1755—1789), Joh. Adam Hiller (1789—1800), welcher Concerte in der Thomasschule einrichtete und dazu ein eigenes Orchester aus den Alumnen bildete; ferner August Eberhard Müller (1800—1810), Johann Gottfried Schicht (1810—1823), Christian Theodor Weinlig (1823—1842), Moritz Hauptmann (1842—1868) und endlich Ernst Friedrich Richter, der treffliche Theoretiker, der gegenwärtig den ehrenvollen Posten bekleidet. Der Chor besteht aus 60 Alumnen, welche, in vier Chöre getheilt, mit je einem Präfekten an der Spitze, den Gottesdienst in den Kirchen St. Thomä, St. Nikolai, St. Petri und in der Neukirche zu versehen haben. Der erste Chor, der stärkste, wirkt auch in den Kirchenmusiken, die sonntäglich in der Thomas- oder Nikolaikirche in Gemeinschaft mit dem Stadtorchester ausgeführt werden. Alle vier Chöre vereinigt singen jeden Sonnabend Nachmitteg halb 2 Uhr in der Thomaskirche zwei Motetten, die in der Regel von dem Präfekten (unter Oberleitung des Cantors) einstudirt und dirigirt werden.

Thon, Christian Friedrich Theophil, geboren in Sachsen gegen 1780, gab heraus: »Ueber Clavier-Instrumente, deren Ankauf, Behandlung und Stimmung« (1817, in 8°; zweite Auflage 1826 bei Vogt in Ilmenau).

Thooft, W. E., ist am 10. Juni 1829 in Amsterdam geboren, machte seine Studien in der Musik unter Dupont in Leyden und dann unter Richter und Hauptmann in Leipzig. Nach Holland zurückgekehrt wurde er Direktor des deutschen Theaters in Rotterdam. Er veröffentlichte Ouverturen, Sinfonien, Quartette, Opern u. s. w.

Thorbecke, H., geboren 1822 zu Osnabrück, ging 1841 nach Philadelphia, wo er als Pianist wie als Componist beliebt war. Er verunglückte 1858 beim Brande der »Austria« auf dem Ocean.

Thorette, Pierre, Musiker, an der Hauptkirche zu Liège angestellt, starb daselbst 1684. Er schrieb und veröffentlichte eine Art Sinfonie »*Chasse de saint Hubert*«, welche früher jedes Jahr in der Peterskirche, jetzt noch mit grossem Orchester in der Kreuzkirche aufgeführt wird.

Thorne, John, Contrapunktist des 16. Jahrhunderts zu York in England, war wahrscheinlich Organist in seiner Vaterstadt. Hawkins theilt eine Motette: »*Stelle coeli, a 3 voci*« von ihm mit. (»Musikgeschichte«, Bd. 2. S. 526.)

Thrane, Violinspieler und Componist, der bedeutendste Musiker Norwegens, trat 1819 in Stockholm zum ersten Mal öffentlich auf. 1828 wurde er Musikdirektor in Christiania, erkrankte aber unheilbar an einem Brustübel und starb im selben Jahre. Der damals als Student in Christiania anwesende Violinist Ole Bull unterstützte ihn im Amte während seiner Krankheit. T. setzte die erste norwegische Oper »*Fjeldeventyret*« von Bierregaand in Musik.

Thrasyllus, genannt Phliasius, von seinem Geburtsorte Phlius unweit Korinth, Philosoph der Platonischen Schule, derselbe, welcher Plato's Schriften nach Tetralogien eingetheilt hat, zugleich Mathematiker und Astronom und als solcher der Hofastrolog und Vertraute des Kaisers Tiberius während dessen mehrjährigen Aufenthaltes auf der Insel Rhodus vor seiner Thronbesteigung (14 n. Chr.). Aus einem musikalisch-akustischen Werke des T. bringt Porphyrius in seinem Commentar der »Harmonica« des Ptolemäus auf pag. 266 und 270 Citate pythagoräisch-platonischen Inhalts. Es wird dasselbe an der ersteren dieser beiden Stellen *ἐν τῷ περὶ πõν ἑπτὰ μόνον*, an der lezteren *ἐν τῷ περὶ ἑπταχόρδῳ* citirt; beides ist, wie Westphal (»Griechische Rhythmik und Harmonik«, 1867, Band I, pag. 76) mit Recht behauptet, dieselbe Schrift, entweder *ἐν τῷ περὶ ἑπτὰ τόνων* (das System der sieben Töne dem der dreizehn Töne des Aristoxenus gegenübergestellt) oder *ἐν τῷ περὶ ἑπταχόρδου* (über das

Heptachord). Ein anderes Mal findet sich T. citirt in einer noch nicht veröffentlichten musikalisch-akustischen Abhandlung in der Bibliothek zu Heidelberg.

Threni, Threnodie bei den Griechen mit der Flöte begleitete Trauergesänge bei Leichenbegängnissen und Leichenmahlen.

Thro oder Tarau, eine Art Geigen der Burmesen, mit 3 Saiten aus gedrehten Seidenfaden. (Vergl. Engels »*Katalog Kensington Museum*«, p. 67.)

Thubal oder Thubalflöte, eine, nicht mehr gebräuchliche alte Flötenstimme der Orgel.

Thürschmidt, s. Türrschmidt.

Thür- oder **Dachschweller** ist ein Schweller bei der Orgel, bei dem die Pfeifen in einem Kasten stehen. Der Deckel und oft auch die Seiten desselben können vermöge eines über dem Pedal befindlichen Tritte beliebig gehoben oder geschlossen werden. Diese Art der Schweller ist indess veraltet.

Thuma, s. Tuma.

Thunbass, s. Subbass.

Thuringus, eigentlich Thüring, Joachim, Candidat der Theologie und gekrönter Poet, war zu Fürstenberg in Mecklenburg geboren und lebte im Anfange des 17. Jahrhunderts. Der noch jugenliche Autor gab ein gutes Buch über das alte Tonsystem heraus. Es sind demselben Belobigungen von den Cantoren: Burmeister, Mylius, Dedekind und anderen vorgedruckt. Der Titel heisst: »*Opusculum bipartitum de primordiis musicis, quippe.* 1) *De tonis sive modis*, 2) *De componendi regulis. Utrumque ex optimis tam veterum quam recentiorum musicorum abstrusioribus scriptis erutum, et facili jucunditate, jucindaque facilitate juventuti praeparatum*« (Berolini, typis Georgii Rungii, impensis et sumptibus Johannis Vallii, 1624, in 4°). Der erste Theil besteht aus acht und einem halben Blatt, der zweite aus siebzehn.

Thüring, Johann, geboren zu Trebbin in der Mark, war in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Schulmeister zu Willerstadt. Er gab heraus: »*Cantiones sacrae*« (Erfurt, 1617). »Zwei christliche Erndten-Gesänge« (Jena, 1620, in 4°). »XV geistliche Motetten nebst der Litanei und dem *Te deum laudamus* von 4—8 Stimmen« (Erfurt, 1621, in 4°). »*Sertum spirituale musicale* oder geistliches Musik-Kränzlein von drei Stimmen« (Erfurt, 1637, in 4°).

Thurm ist die Bezeichnung für eine besondere Aufstellung der Prospectpfeifen. Geschieht diese Aufstellung in Form eines Halbkreises, so bilden die Pfeifen einen Thurm; in der Form eines Winkels aber einen Spitzthurm.

Thurn und **Taxis,** Alexander Ferdinand, Graf von, war in Regensburg 1735 geboren und lebte längere Zeit in Venedig und Padua. Er war ein trefflicher Clavierspieler und Violinist, der auch manches componirte. Als Tartini's Schüler und Freund, der ihm seine Manuscripte vermachte, vertheidigte er seinen Meister gegen die Anmerkungen J. J. Rousseau's in seinem »*Dictionaire de musique*«, das System Tartini's betreffend, in einem Schriftchen: »*Risposta di un anonimo al celebre Signo Rousseau circa il suo sentimento in proposito d'alcune proporzione del Sig. G. Tartini*« (Venezio, 1709).

Thurner, Friedrich Eugen, einer der berühmtesten Hoboenvirtuosen, zugleich fertiger Clavierspieler und beliebter Componist, war am 9. December 1785 zu Mümpelgard im Würtembergischen geboren. Er bildete sich in Kassel, wohin er sehr jung kam, später in München bei Ramm im Hoboenspiel aus. Für den Zweck seiner musikalischen Ausbildung erhielt er von der Kaiserin Marie Feodorowna eine Pension ausgesetzt. 1805 nahm er in Kassel, 1807 in Braunschweig eine Stellung bei der fürstlichen Kapelle ein, worauf er auf längere Zeit Concertreisen unternahm. In Wien verfiel er in Wahnsinn, wurde aber für kurze Zeit geheilt und reiste 1818 nach Holland. Den Rest seines Lebens musste er zwischen Genesung und Rückfällen in einem Irrenhause in Amsterdam zubringen, wo er 1827 am 21. März starb. Zu seinen Compositionen, die bis op. 56 reichen, gehören: Drei Sinfonien, eine Ouverture, op. 31

(Leipzig, Hoffmeister). Vier Concerte für Hoboe, op. 12, 39, 41, 44 (Mainz, Schott, Leipzig, Hoffmeister und Amsterdam). Vier Quartette für Hoboe, Violine, Alt, Bass (Bonn, Simrock, Leipzig, Hoffmeister). Trio für Hoboe und zwei Hörner, op. 56 (Leipzig, Probst). *Sonate brillante pour piano seul*, op. 55 (Leipzig, Probst) u. s. w.

Thureau, Hermann, ist 1836 am 21. Mai zu Clausthal geboren und fand seine Ausbildung zur Musik in Göttingen und Leipzig. Hier besuchte er das Conservatorium und genoss den Privatunterricht Hauptmann's. 1863 wurde er Organist an der Hauptkirche zu Eisenach, 1865 Musikdirektor und Hofcantor an derselben Kirche und erhielt 1872 das Prädikat Professor. Zu seinen Funktionen gehört hier die Leitung des aus 64 Mitgliedern bestehenden Kirchenchors. Daneben wirkt er als Musiklehrer am Seminar und ist Dirigent des Musikvereins.

Thus, David, mit dem lateinisirten Namen Thusius, Componist aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, war im Mansfeldischen geboren und gab zu Erfurt 1609 heraus: »*Epithalamium*«.

Thyard, auch Thiard, Ponce de, Bischof zu Châlons in Frankreich, 1521 auf dem Schlosse Bissi in der Diöcese Maçon geboren, ist Verfasser des Buches: »*Solitaire second, ou Prose de la Musique*« (Lion, par Jean de Touryes, klein schmal Folio; auf der Rückseite des Titelblattes ist das Bildniss des Verfassers in einem Holzschnitte befindlich, mit der Umschrift: »*Solitudo mihi provincia est*« und »*P. D. T. en son an* 31«). Das Werk, in dem das musikalische System der Griechen entwickelt ist, ist 160 Seiten stark, ohne das Register und verschiedene Kupfer, deren letztes ein Monochord vorstellt, dem eine Beschreibung, wie man es verfertigen und gebrauchen müsse, beigefügt ist. T. starb 1605 auf seinem Schlosse Bissy.

Thys, Alphonse, Componist und Musiklehrer in Paris, daselbst am 8. März 1807 geboren, wurde auf dem Conservatorium dieser Stadt gebildet und durch den ersten Compositionspreis ausgezeichnet. Seine ersten komischen Opern, die 1835 in Paris aufgeführt wurden, hatten wenig Glück, besser gefielen die nächsten: »*Oreste et Pylade*«, 1 Akt und »*Amazone*«, 1 Akt, 1844—1845 gegeben. Die letzte Arbeit war in Sournoise September 1848 aufgeführt. Ausserdem schrieb T. gemischte und Männerchöre.

Thys, Auguste, ist zu Gent 1821 geboren, und war in Belgien, hauptsächlich in seiner Vaterstadt, sehr bemüht zur Pflege des Chorgesanges beizutragen und den Geschmack in Bezug auf den Männerchorgesang zu heben. Er war von 1839 an als Sekretär der Gesellschaft Orphée eine lange Reihe von Jahren hindurch ausserordentlich thätig. Ein von ihm herausgegebenes Buch: »*Historique des Sociétés chorales de Belgique*« (Gand, Busscher frères, 1855, gr. in 8°, 216 S., erschien in drei Auflagen). Der Titel der zweiten Auflage hiess: »*Le Sociétés chorales en Belgique*« (Gand, de Busscher frères, 1861, ein Band in 8°). Man findet, darin alle Chorgesangsinstitute des Königreichs Belgien verzeichnet; Nachrichten über deren Organisation, über erhaltene Preise der Gesangvereine in Belgien, Frankreich, Holland, Deutschland und der Schweiz, über Musikfeste und Notizen über belgische Componisten, hauptsächlich deren, die für Männerchöre geschrieben.

Thyssetius, Benedict, Componist aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts. Man hat von ihm: »Christliche liebliche, anmuthige Gesänge mit 4 Stimmen« (Wittenberg, 1614).

Tibaldi, Carlo, berühmter Tenorist, wurde 1776 zu Bologna geboren und ward zuerst in den Jahren 1797 und 1798 durch seine Leistungen auf italienischen Bühnen bekannt. 1804 kam er nach Deutschland und sang zunächst in Wien, ward 1806 in Dresden bei der kurfürstl. italienischen Oper engagirt und scheint seit 1810 grössere Gastspielreisen durch Italien, Deutschland, Frankreich und England unternommen zu haben. Im Jahre 1826 ward er pensionirt, kehrte hierauf nach Bologna zurück und starb dort 1833.

Tibaldi, Constanze, Tochter des Vorigen, ward am 25. Juli 1806 in Dresden geboren, erhielt ihre Ausbildung im Gesange durch den berühmten Tenoristen A. Benelli und ward 1822 bei der italienischen Oper in Dresden engagirt, wo sie rasch beliebt wurde. 1827, nach dem Abgange der Sontag, kam sie als erste Sängerin an das Königstädter Theater in Berlin. Ihr Repertoire war nur klein, obwohl sie besonders in Männerrollen gefiel, weshalb sie 1828 Berlin verliess und nach London, von da nach Paris ging. Dort trat sie als Tancred auf, missfiel aber derart, dass sie sich entschloss, der Bühne ganz zu entsagen. Sie ging nach Bologna zu ihrem Vater und verheiratete sich nach dem Tode desselben mit einem wohlhabenden Privatmann, Namens Biagi. Es existirt ein Bild von ihr, gezeichnet von Fr. Krüger, lithographirt von Gentili, gedruckt im lithographischen Institut von Helmlehner.

Tibia (latein.) = Schienbein, der lateinische Name der Flöte (Aulos s. d.), weil diese ursprünglich aus Schienbeinen von Thieren gefertigt wurde. Erst später wurden andere Stoffe dazu verwendet, um die, der aus Schienbein gewonnenen entsprechende Form nachzubilden. In den ältesten Zeiten, bei den Griechen, wurde die Flöte indess zuerst aus Schilfrohr geschnitten — *μόναυλος*; später aus verschiedenen Holzarten, bei den Phrygiern aus Buxbaum, aus Lotos bei den Libyern und Phoinikiern, aus Epheu bei den Aegyptern, erst die Tyrrhener machten sie aus Metall. Schon Herodot unterschied bei der lydischen Flöte eine männliche und weibliche; die Römer bezeichneten die Tibia je nachdem sie mit der rechten oder linken Hand gespielt, mit der rechten oder linken Seite des Mundes geblasen wurde: *dextra* oder *sinistra*, beide aber waren in der Tonlage verschieden. Die *dextra t.* war die tiefere und hatte in der Regel drei Tonlöcher; die *sinistra t.* war die höhere und hatte vier und mehr Tonlöcher; weshalb *pares* und *impares* unterschieden wurde, so dass *paribus tibiis canere* heisst: mit zwei rechten oder zwei linken, *imparibus* mit einer rechten und einer linken blasen. Die *tibia* wurde bei allen öffentlichen Feierlichkeiten, beim Cultus wie bei Volksfesten gebraucht, wie auch um den Tact und den rechten Ton beim Reden und beim Vorlesen anzugeben. Sie wurde nicht nur von Männern, sondern auch von Frauen geblasen, die *αὐλητρίδες* werden oft genug erwähnt. Verschiedene Arten der Flöten waren, die

Tibia berecynthia, nach der Stadt und dem Berge Berecynthus so genannt, die

Tibia buxea war aus Buxbaum gefertigt, die

Tibia embateria = lacedämonische Flöte, mit der die Kriegslieder begleitet wurden, die

Tibia gingrina = die Schalmei (von *gingrire* = das Gackern der Gans), die

Tibia siticinum = Leichenbläserflöte, die

Tibia tityrina = Hirtenflöte, die

Tibiae bifores, *conjunctae*, *geminatae* = Doppelflöte, die

Tibia hemiopae, die Flöte für Kinder, mit dicht neben einander liegenden Löchern, die

Tibia angusta heisst (in der Orgel) die Dolzflöte, die

Tibia aperta (in der Orgel), eine offene (nicht gedacte) Flötenstimme, die

Tibia major, s. Bordun, die

Tibia sylvestris = Waldflöte, die

Tibia traverso, die Querflöte, die

Tibia vulgaris = Blockflöte.

Tibia canere = die Flöte blasen, die

Tibia utricularis = die Sackpfeife, der Dudelsack.

Tibicenes, die Flötenbläser, bildeten in Rom seit der ältesten Zeit ein Collegium; mehrere waren in Staatsdienst und wurden nur bei Opfern verwendet, andere waren für jeden zum Dienst.

Tibilustrium, das zu Rom alljährlich am 13. Juni stattfindende Fest der Pfeifenweihe.

Tiburce, P. François, Mönch des Kapuzinerklosters zu Brüssel, seiner Vaterstadt, wo er 1580 geboren wurde. Es ist von ihm eine Sammlung von Litaneien bekannt: »*Litaniae seraphicae B. Mariae Virginis* 3, 4, 5, 6 *et* 8 *vocibus cum basso continuo ad organum*« (Antverpiae, apud heraedes P. Phalesii, in 4°, ohne Datum). Das letzte Stück ist ein achtstimmiges *Tantum ergo.*

Tichatscheck, Joseph Alois, wurde in dem durch seine romantischen Felsenpartien berühmten Marktflecken Ober-Weckelsdorf in Böhmen am 11. Juli 1807 geboren. Sein Vater, Wenzel Tichatschke, ein einfacher Weber und Landmann, besass entschiedenes musikalisches Talent, sang und spielte auch mehrere Instrumente, weshalb er vielfache Beschäftigung bei vorkommenden musikalischen Aufführungen, namentlich bei Kirchenmusiken fand. Sein Sohn Joseph mag dadurch wohl die ersten Anregungen zu musikalischen Studien erhalten haben, wenigstens ist soviel gewiss, dass derselbe frühzeitig als Altist bei Kirchenmusiken mitwirkte. Zugleich ertheilte ihm der in Weckelsdorf angestellte Schullehrer Wittig Unterricht im Gesang, auf der Violine und dem Claviere. Der intelligente Knabe erregte bald das Interesse des Weckelsdorfer Pfarrers Herrmann, welcher ihn während zweier Jahre zum Besuche des Gymnasiums in Braunau vorbereitete. Dieses damals gegen 3000 Einwohner zählende, zwei Meilen von Weckelsdorf gelegene Städtchen besitzt nämlich eine bedeutende Benedictiner-Abtei, mit welcher das oben erwähnte Gymnasium verbunden ist. Der junge Tichatscheck fand im Jahre 1821 Aufnahme in letzterem, und wurde natürlich bald für das Sängerchor der Schule als Altist sehr brauchbar gefunden. Mit dem 17. Jahre erst mutirte seine Stimme und verwandelte sich in einen herrlichen Tenor. Im Jahre 1827 absolvirte Tichatscheck das Gymnasium und ging nach Wien, um dort Medicin zu studiren. Da der junge Student auch hier die Musik nicht vernachlässigte und sich insbesondere öfters bei Kirchenmusiken betheiligte, wurde man bald auf seine schöne Stimme aufmerksam. Namentlich interessirte sich der Chorregent Weinkopf an der Kirche St. Michael, welcher zugleich Chordirektor am k. k. Kärnthnerthor-Theater war, für Tichatscheck und bewog ihn, das Studium der Medicin aufzugeben und zum Theater zu gehen. Er machte den damaligen Pächter des Kärnthnerthor-Theaters, Grafen Gallenberg, auf den jungen Tenoristen aufmerksam und vermittelte auch 1830 ein Engagement desselben als Chorist bei genannter Bühne. Tichatscheck war nun wirkliches Mitglied des Kärnthnerthor-Theaters, sollte aber auch sofort die Bitterkeiten seines neuen Standes kennen lernen, denn die Finanzen des Herrn Grafen befanden sich in so desolaten Umständen, dass der neue Chorist nur eine Monatsgage erhielt. Graf Gallenberg machte sehr bald Bankerott, worauf der bekannte Duport als Pächter eintrat. Dieser erkannte sofort Tichatscheck's seltene Begabung und liess ihm in Verein mit Clara Heinefetter, Sophie Löwe und Staudigl Unterricht durch den berühmten italienischen Gesanglehrer Cicimara ertheilen. Im Jahre 1833 wird Tichatscheck als Sänger und Chorinspicient mit 500 Gulden Gehalt aufgeführt; letzterer sollte sich 1834 auf 600 Gulden erhöhen. Der junge Künstler hatte sich zur Uebernahme kleiner Partien verpflichtet, in denen er bald solche Fortschritte machte, dass man ihn mit der grösseren Rolle des Raimbaut in »Robert der Teufel« betraute; diesem folgte Jaquino (»Fidelio«), König Jurano (»Simiramis«) u. s. w. Tichatscheck schloss mit Duport einen Vertrag auf fünf Jahre ab, erhielt aber behufs seiner weiteren Ausbildung einen längeren Urlaub und ging nach Gratz. Hier war eine solche jugendlichfrische Erscheinung höchst willkommen; Direktor Pollet gewann Tichatscheck für das erste Jahr mit 800 Gulden, für das zweite mit 1200 Gulden Gage. Sein erstes Debut als Raimbaut hatte glänzenden Erfolg, ebenso gefiel er als Alfonso (»Stumme«) und Edmund (»Schwur«), und schnell schwang er sich zum gefeierten Liebling des Gratzer Publikums empor.

Inzwischen wurde ihm im Jahre 1837 von den neuen Pächtern des Kärnthnerthor-Theaters Ballochino und Merelli ein Gastspiel auf Engagement an Wild's Stelle angetragen; zur selben Zeit erhielt er von Dresden aus ein gleiches Anerbieten. Kapellmeister F. Morlachi, die Schauspieler Pauli, Weimar, sowie Caroline Bauer hatten Herrn von Lüttichau, den Generaldirektor der königl. sächsischen musikalischen Kapelle und des Hoftheaters, auf den jungen Tenoristen aufmerksam gemacht. In Wien gastirte Tichatscheck während des Monats Juli mit viel Beifall, in Dresden zuerst am 11. August 1837 als Herzog Olaf in der Oper »Die Ballnacht« (Gustav oder der Maskenball) von Auber: aus Hofrücksichten hatte man nämlich König Gustav von Schweden in einen Herzog Olaf verwandelt. Der junge Sänger entzückte durch seine klangvolle jugendliche Stimme, sowie durch wahrhaft künstlerisch begeisterten Vortrag. Der Beifall stieg, nachdem er noch als George Brown, Tamino und Robert der Teufel aufgetreten war. Die öffentliche Stimme entschied sich so allgemein für den trefflichen Künstler, dass Herr von Lüttichau einen siebenjährigen Contract (Ostern 1838 bis dahin 1845) mit Tichatscheck abschloss. Zugleich ward derselbe als Sänger beim Chor der katholischen Hofkirche angestellt. Sein Contrakt ward übrigens, wie hier im Voraus bereits bemerkt sei, zu verschiedenen Zeiten verlängert, so in den Jahren 1844, 1849, 1857 und 1862. Tichatscheck gesellte sich in Dresden einem Künstlerkreise zu, der zunächst im Bereiche der Oper damals den ersten Deutschlands zuzuzählen war und unter der Leitung eines humanen, einsichtsvollen und für die Kunst und das Institut warm fühlenden Chefs sich streng auf dem Boden echt künstlerischer Bestrebungen bewegte. An der Spitze dieses Künstlerkreises, massgebend und bestimmend in wahrhaft genialer Weise, stand Wilhelmine Schröder-Devrient. Ueberflüssig wäre es, hier noch Worte über die hohe künstlerische Bedeutung der genialen Frau zu verschwenden. Nur von dem fördernden Einflusse, den sie wie auf alle Collegen, so auch auf Tichatscheck ausübte, mag hier die Rede sein.

Auch Tichatscheck sollte erfahren, wie viel er seiner grossen Collegin zu verdanken haben würde. Zunächst machte sich dies bemerklich in der ersten Vorstellung der »Hugenotten« am 23. März 1838. Die Oper und besonders Wilhelmine als Valentine, Tichatscheck als Raoul erzielten einen ausserordentlichen Erfolg. Tichatscheck bewies seine Dankbarkeit und Verehrung dadurch, dass er an dem Hause in Coburg, in welchem sie 1860 gestorben war, eine Erinnerungstafel anbringen liess. Dieselbe ward am 27. October 1862 enthüllt. Zahlreiche Gastspiele auf fast allen bedeutenden Bühnen Deutschlands verbreiteten den Ruf Tichatscheck's bald weit und breit. Im Jahre 1841 (Juni) betheiligte er sich an dem deutschen Opernunternehmen Schumann's in London, Manchester und Liverpool, dem auch Staudigl, Clara Stöckel-Heinefetter und andere ausgezeichnete Künstler angehörten. Tichatscheck trat zum ersten Male in London als Tamino mit grossem Beifall auf. Das Jahr 1842 war epochemachend im reichen Künsterleben Tichatscheck's. Am 20. Octbr. sang er zum ersten Male die Rolle des Rienzi in der gleichnamigen Oper von Richard Wagner. Mit dieser Partie eröffnete sich ihm eine glänzende Zukunft als Wagnersänger. Enge Freundschaft verband ihn von nun an mit dem berühmten Componisten. Am 19. Octbr. 1845 wurde zum ersten Male unter des Componisten Leitung Wagner's »Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg« gegeben. Lange Zeit blieb Tichatscheck's Tannhäuser unerreicht, nicht minder galt dies von Mitterwurzer's Wolfram, der mit dieser Rolle sich seinem berühmten Collegen ebenbürtig an die Seite stellte. Sie beide und die Nichte des Componisten, Johanna Wagner, welche die Elisabeth gab, blieben noch lange mustergültige Repräsentanten ihrer Rollen; sie haben später die Ausführung dieser Partien nur im Einzelnen, nicht aber im Ganzen steigern und blos vollendeter machen können. Und neben ihnen spielte damals noch die Schröder-Devrient (Venus). Diesen beiden glänzenden Rollen fügte Tichat-

scheck 1859 auch die des Lohengrin hinzu. Am 17. Januar 1863 beging Tichatscheck in Dresden das 25jährige Jubiläum seiner Mitgliedschaft am königl. Hoftheater. Welch eine reiche, thätige und ruhmgekrönte Laufbahn konnte der Sänger an diesem Tage überblicken; mit welcher Theilnahme aber auch wurde ihm die allerdings in so reichem Maasse verdiente Anerkennung seiner Kunstgenossen und Freunde, ja des Publikums aus vollem Herzen bewiesen. König Johann ernannte ihn an diesem Tage zum Kammersänger. Seit 1861 gehörte Tichatscheck dem Dresdener Hoftheater als Ehrenmitglied an. Am 16. Januar 1870 feierte Tichatscheck sein 40jähriges Künstler-Jubiläum unter allgemeiner Theilnahme. Er erhielt an diesem Ehrentage das Ritterkreuz des königl. sächsischen Albrechtsordens, des Ernestinischen Hausordens und des österreichischen Franz Josephs-Ordens. Schon früher waren dem Sänger mancherlei Ehrenbezeigungen zu Theil geworden. Durch Decret d. d. Neustrelitz, 22. Juni ernannte ihn der Grossherzog Georg Friedrich zum grossherzoglichen Kammersänger. Durch Decret d. d. Darmstadt, 24. April 1860 verlieh der Grossherzog von Hessen-Darmstadt unserm Künstler die goldene Verdienstmedaille. Im Jahre 1866 erhielt er vom König von Schweden die goldene Medaille »*Literis et Artibus*«. 1835 ernannte ihn der Musikverein in der Steiermark, 1842 der Musikverein zu Linz zu seinem Ehrenmitgliede. In Gratz bereits hatte sich Tichatscheck mit seiner noch lebenden Gattin, Pauline Zeuner, verheiratet. Von seinen beiden Kindern war eine Tochter, Josephine, an den königl. sächsischen Hofopernsänger C. Rudolph verheiratet, sein Sohn, Franz Joseph, diente als Lieutenant im königl. sächsischen vierten Infanterie-Regimente und starb vor einigen Jahren.

Am 1. Januar 1870 trat Tichatscheck in den wohlverdienten Ruhestand. Ueberblickt man nun das überaus reiche Repertoir, welches sich Tichatscheck erworben hat, so steht er da als ein Künstler im grossen Stil. Seine Stimme zeichnete sich von jeher durch Klangfülle, Schönheit und Classicität höchst vortheilhaft aus; dabei hatte er sich durch sinnige und unausgesetzte Studien eine gediegene Gesangs-Technik erworben, die das Organ, trotz langjähriger Anstrengungen, immer frisch und gesund erhalten hat. Nicht genug kann auf die goldreine Intonation in dem Gesange Tichatscheck's hingewiesen werden; Reinheit in solcher Vollendung wird man selten antreffen. Da war unfehlbare Sicherheit bei den schwersten Intervallen und Ausweichungen, bei leidenschaftlichen Ausbrüchen höchster Kraft, wie bei den im leisesten Piano hingehauchten Tönen. Tichatscheck hat das ganze Tenor-Repertoire zunächst der grossen Oper beherrscht. Von seinen Hauptrollen mögen hier nur erwähnt sein: Admetos, Achilles, Idomeneus, Tamino, Hüon, Adolar, Licinius, Cortez, Ivanhoe, Olaf (Gustav III.), Masaniello, Robert, Raoul, Prophet, Eleazar, Rienzi, Tannhäuser, Lohengrin. Diesen Rollen schliessen sich, zugleich einen merkwürdigen Gegensatz bildend, seine Partien in »Die weisse Dame«, »Joconde«, »Maurer und Schlosser«, »Zum treuen Schäfer« und »Brauer von Preston« an. Von lyrischen Partien sind Max, Joseph, Nadori, Sever, Stradella u. a. zu nennen. Für die Dresdener Bühne war Tichatscheck von ausserordentlicher Wichtigkeit und seine echte Künstlernatur war stets vom förderlichsten Einflusse. Neben dem Treiben der Routiniers ist es vorzugsweise die Blasirtheit der Mitglieder, welche nachtheilig, ja zerstörend auf ein Kunstinstitut einwirken kann und dieser ist Tichatscheck von jeher fern gewesen, sie hat nie durch den Panzer seiner Künstlerschaft dringen können. Wahrhafte Begeisterung für alles Gute und Schöne war stets die Triebfeder seines Wirkens, sie sicherte allein seinen Leistungen die Unmittelbarkeit und poëtische Frische, welche sie so bedeutend erscheinen lassen. Sie liess ihn zugleich die Bedeutung seiner Stellung an dem berühmten Kunstinstitute, dem er angehörte, in ihrem vollsten Umfang erkennen; er betrachtete sein Engagement nicht als ein nothwendiges Uebel, als eine Ruhezeit nach den Fatiguen endloser Gastspielreisen. Und wenn er auch fast alle grösseren Bühnen Deutschlands betrat, so war und blieb doch immer

seine regste Thätigkeit der Dresdener Hofbühne gewidmet, der er so zu sagen mit Leib und Seele angehörte.

Tido, Heinrich, geboren in Litthauen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, gab in Frankfurt a. O., wo er studirte, eine Abhandlung in Folio heraus: »*Programma de Studioso musicae*« u. s. w. (1692, in 4°).

Tiedemann, Dietrich, Professor der Philosophie und Sprachen an der Universität Marburg, war am 3. April 1745 in Bremer-Voerde bei Bremen geboren. Er studirte in Göttingen und lehrte zuerst an der Universität Kassel. Er starb in Marburg am 23. Mai 1803. In seinem Buche über die Philosophie der Alten hat er Anmerkungen über das Pythagoräische Musik-System geschrieben; diese sind auch im dritten Bande der Forkel'schen »Musikalischen Bibliothek«, S. 107—116 abgedruckt.

Tief heissen diejenigen Töne, im Gegensatz zu den hohen, welche durch langsamere und breitere Schwingungen der tonerzeugenden Körper hervorgebracht werden.

Tiefenbrucker, Caspar, s. Duiffopruggar.

Tieffenbrucker, Leonhard, Magnus und Wendelin, waren Lautenmacher deutschen Ursprungs, die während des 16. Jahrhunderts in Venedig arbeiteten und deren Instrumente gesucht waren.

Tiehsen, Otto, Musiklehrer und Componist, geboren am 13. Octbr. 1817 zu Danzig, besuchte zum Zwecke seiner musikalischen Ausbildung die königl. Akademie in Berlin und erhielt mehrere Preise. Er lebte später in Berlin als Musiklehrer und veröffentlichte eine Reihe von Compositionen, von denen hauptsächlich seine Lieder mit Clavierbegleitung sich Freunde erwarben. T. starb an einer Herzkrankheit, 32 Jahr alt, am 15. Mai 1849. Die grösseren seiner Arbeiten sind: Ein sechsstimmiges Kyrie und Gloria für Solo und Chorstimmen (1839). Weihnachtscantaten für Solo und sechsstimmigen Chor, op. 8 (Berlin, Trautwein). *Crucificus* sechsstimmig *a capella,* op. 11 (Berlin, Bote und Bock). »Annette«, komische Oper, 1847 in Berlin aufgeführt. Das Verzeichniss aller seiner Lieder ist in Ledebur (»Berliner Tonkünstler-Lexikon«, S. 598) abgedruckt.

Tielke, Joachim, Lautenmacher, der zu Hamburg von 1660 bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts ansässig war. Er verfertigte Lauten und auch Geigen von trefflicher Art. Eine seiner Geigen vom Jahre 1660 besass Herr André in Offenbach. Lauten hat T. angefertigt, die ganz aus Elfenbein und Ebenholz bestanden, und deren Hals mit Gold, Silber und Perlmutter oder Schildpatt ausgelegt war.

Tiersch, Otto, geboren am 1. September 1838 zu Kalbsrieth (Sachsen-Weimar), war Schüler von J. G. Töpfer, Ludw. Erk und H. Bellermann, seit 1861 in Berlin, derzeit Lehrer der Theorie am Stern'schen Conservatorium daselbst. Er veröffentlichte: »System und Methode der Harmonielehre« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1868). »Elementarbuch der musikalischen Harmonie und Modulationslehre« (Berlin, Robert Oppenheim, 1874; wird gegenwärtig ins Englische übersetzt durch Prof. Dölker in Albany, N.-Y.). »Kurze praktische Generalbass-, Harmonie- und Modulationslehre« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1876). Ferner verschiedene theoretische Abhandlungen in Fachblättern (»Neue Berliner Musikzeitung«, »Neue Zeitschrift für Musik«, »Musik. Wochenblatt« u. s. w.), sowie eine Reihe von Artikeln theoretischen Inhalts im vorliegenden Lexikon (Auflösung, Ausweichung, Battuta u. s. w.), welche über die Principien seines Systems, das, unter Beachtung der Resultate akustischer und anderweitiger Forschungen, alle Erscheinungen im Gebiete der Harmonie aus zwei sehr einfachen Gesetzen abzuleiten sucht, sowie über die Tendenzen seiner Bestrebungen auf theoretischem Gebiete überhaupt genügenden Aufschluss geben.

Tietjens, Therese, die berühmte Primadonna von her Majesty's Theatre in London, wurde am 17. Juli 1831 in Hamburg von ungarischen Eltern geboren. Nachdem sie daselbst ihre musikalischen Lehrjahre beendet, begann

sie in ihrem 18. Lebensjahre als Lucrezia Borgia an der dortigen Oper ihre sich so ruhmvoll gestaltende künstlerische Laufbahn mit ausserordentlichem Erfolg. Die Zeitungsberichte darüber trugen rasch ihren Namen in alle Lande. Von ihrer Vaterstadt ging sie nach Frankfurt a. M. und dann an die k. k. Oper nach Wien, wo ihre Valentine ein brillantes Engagement zur Folge hatte. Von Wien aus folgte sie dem dringenden und lockenden Rufe nach London; hier wirkte sie bis zu ihrem am 3. Octbr. 1877 erfolgten Tode an der Oper und als Sängerin Händel'scher Oratorien in glänzendster Weise. Ihre mehr gewaltige als schöne, aber trefflich geschulte Stimme, Spiel und Erscheinung prädestinirten die Künstlerin für das stolze Gebiet hochdramatischer Partien. Alle ihre Gestaltungen (Fidelio, Valentine, Norma, Donna Anna u. s. w.) waren von heroischer Kraft getragen und Feuer durchglüht, ohne je die künstlerische Grenzlinie zu überschreiten, ihr Organ trotzte siegreich jeder Anstrengung. Von der Königin Victoria hochgeehrt, nahm sie in der Londoner Gesellschaft eine der bevorzugtesten Stellungen ein.

Tietz, Hermann, geboren am 8. März 1844 in Driesen, studirte zuerst in Berlin an der Gewerbe-Akademie von 1859—1863 Chemie, dann aber wandte er sich dem Studium der Musik zu; wurde 1865 Schüler und 1866 Lehrer an der Neuen Akademie für Tonkunst, ging 1868 nach Gotha, wurde hier 1869 zum Hofpianisten ernannt und gründete den Musikverein, dessen Leitung er seitdem führt. Er gehört zu den besten Pianisten der Gegenwart.

Tietz, Ludwig, geboren zu Dresden am 26. April 1774, wurde von seinem Vater, der kurfürstl. sächsischer Kammermusikus war, frühzeitig für die Musik bestimmt und erhielt eine sorgfältige Ausbildung, insbesondere Violinunterricht bei Joh. Gottlob Scholtz, der ebenfalls in der kurfürstl. Kapelle angestellt war. Schon 1790 trat Tietz als Violinist in letzteres Institut ein, unternahm einige Kunstreisen, ward 1814 mit dem Vorspiel bei der Zwischenaktsmusik betraut, avancirte 1818 zum königl. Viceconcertmeister und starb am 8. August 1827. Von seinen Compositionen sind einige Entreacts bekannt geworden.

Tigrini, Stiftsherr zu Arezzo, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und gab ein musikalisches Lehrbuch heraus, welches er Zarlino dedicirte und welches den Titel führt: »*Compendio della musica, nel quale brevemente si tratta dell' arte di contrapunto. Diviso in quattro libri*« (Venezia, 1588, appresso Ricciardo Amadino, in 4°, 136 S.; zweite Ausgabe Venedig, 1602). Eine von Tigrini bekannte Composition ist enthalten in: »*Il primo libro de Madrigali a* 6 *voci*« (Venezia, app. Angelo Gardano, 1582, in 4° obl.).

Til, Salomon van, Professor der Theologie, geboren zu Wesop bei Amsterdam am 26. December 1644, studirte zu Utrecht und Leyden, und bekleidete, nachdem er eine zeitlang Prediger gewesen war, in der letzteren Stadt eine Professur. Er hat ein Werk über die hebräische Musik geschrieben, dessen Titel in der Originalsprache: »*Digt-, Sang- en Speelkonst, soo der ouden, als bysonder der Hebrean etc.*« (Dortrecht, 1692, in 4°, 72 Bl.). Ausser mehreren holländischen Ausgaben erschien das Werk: 1) in deutscher Uebersetzung: »Dicht-, Sing- und Spiel-Kunst, sowohl der Alten, als besonders der Ebräer« (Frankfurt und Leipzig, 1706, in 4°, 478 Seiten nebst Platten; zweite Ausgabe Frankfurt, 1719, in 4°); 2) eine lateinische Uebersetzung lieferte J. A. Fabricius in seinem »*Thesaurus antiquitatum hebraicarum*«, T. VI, No. 50; wovon ein Auszug in Ugolini: »*Thesaurus antiquitatum sacrarum*«, T. XXXII, S. 231—350 aufgenommen ist.

Till, Johann Herrmann, Organist zu Potsdam, später zu Spandau (1730), gab 1719 folgende Schrift zum Druck: »Aufrichtig und vernunftgründlich beantwortete Frage: Ob ein Musikus Practikus, so sich annechst der Composition und deutschen Poesie äussert, auch bereits seine Proben darinnen bewiesen, müsse und solle alle Classen Scholae durchgegangen und auf Universitäten absolute absolvirt haben. Worbei noch gezeigt wird, woher die Ursache entstehe, dass einige Theologi die edle Musik verachten; und wie man sie überweiset,

dass sie eine rechtschaffene Musik ohne Noth verwehren wollen u. s. w.« (Jüterbogk, 1719, 4 Bogen in 8°). Im Manuscript hinterliess derselbe Verfasser: »*Catechismus musicus* oder Kurzer Auszug der heiligen Schrift von dem edlen *Studio musico*«, 41 Hauptfragen mit Beantwortung.

Tille, Windrohr, heisst der Pfeifenfuss bei hölzernen Pfeifen.

Tillière, Joseph Bonaventura, geschickter Violoncellist, ein Schüler von Bertaut, gehörte gegen 1760 zur Musik des Prinzen Conti und ist einer der Ersten, der eine Schule für Violoncell schrieb: »*Méthode pour le violoncelle, contenant tous les principes nécessaires pour bien jouer de cet instrument*« (Paris, 1764, in 4° obl.). Das Werk erlebte noch später mehrere Auflagen bei Sieber, Imbault, Frère. Nächstdem ist von T. vorhanden: »*Six sonates pour violoncelle et basse; six duos pour deux violoncelles*« (Paris, 1777); »*Trois duos idem*«, op. 8 (Paris, Sieber).

Timäus, ein Tubicinist im alten Griechenland, war im Jahre 396 v. Chr. der erste Sieger in den Olympischen Spielen auf seinem Instrumente (s. Forkel »Geschichte«, Bd. I, S. 278).

Timbalana war im Mittelalter eine kleine, cylinderförmige Trommel von Kupfer, die mit zwei Schlägeln gerührt wurde.

Timbales (franz.), Pauken.

Timbalier (franz.), Paukenschläger.

Timbre (franz.), die unterscheidende Eigenthümlichkeit der verschiedenen Klänge, die specifische Klang- oder Tonfarbe. Diese hängt von der Qualität der klingenden Körper ab. Derselbe Ton mit der gleichen Anzahl von Schwingungen hat, von einem Blasinstrumente angegeben, eine andere Klangfarbe, als von einem Streichinstrument gespielt. Man ist gezwungen zur näheren Bezeichnung des Timbres aus anderen Gebieten die betreffenden Wörter zu entlehnen und unterscheidet ein helles oder dunkles, weiches oder rauhes, metallisches oder hölzernes, saftiges oder trocknes und dürres, glänzendes oder dumpfes, scharfes, spitzes, volles Timbre u. s. w. und hat diese Bezeichnungen auch innerhalb ein und desselben Organs angewandt. Sowohl bei den Singstimmen, wie bei den Rohrinstrumenten unterscheidet man Register mit verschiedenen Timbre. Bei den Saiteninstrumenten ändert sich die Klangfarbe durch die verschiedenen Streicharten. Ferner wirken auch die Räume, in denen musicirt wird, verändernd auf den Klang der verschiedenen Instrumente.

Timbres nennen die Franzosen die stehenden, allbekannten Melodien, nach denen die Vaudeville-Dichter ihre Couplets einrichten und singen lassen.

Timm, Christian Heinrich, geboren 1811 in Hamburg, war Schüler Methfessels und Jacob Schmitt's. 1835 wanderte er nach New-York aus, wo er in geachteter Stellung als Orchesterdirektor und Mitbegründer der »*Philharmonic Society*«, deren Präses er 15 Jahre war, lebte.

Timoroso, Vortragsbezeichnung = furchtsam, zitternd.

Timothais, ein berühmter Flötenbläser, der 330 v. Chr. lebte und mit seiner Kunst, indem er den orthischen Nomos spielte, Alexander d. Gr. so in Wuth versetzt haben soll, dass er die Waffe ergriff und einen Mord begangen haben würde, wenn ihn nicht der Künstler durch einen andern Nomos wieder besänftigt hätte. Diesem Vorgang liegt Händel-Dryden's »Alexanderfest« zu Grunde. (Siehe den Folgenden.)

Timotheus, alt-griechischer Dichter und Musiker, ist im Jahre 182 der Chronik von Paros (446 v. Chr.) zu Milet, einer ionischen Stadt an der kleinasiatischen Küste geboren, war demnach ein Zeitgenosse Philipps von Macedonien und des Euripides. Er hat sich sowohl als lyrischer, wie auch als dithyrambischer Dichter ausgezeichnet und galt als der geschickteste Kitharaspieler seiner Zeit, hat auch dies Instrument durch Vermehrung der vor ihm üblichen Zahl von sieben Saiten um vier neue vervollkommnet. Diese und andere Neuerungen, welche er einzuführen suchte, stiessen bei einem Theil

seiner Zeitgenossen auf heftigen Widerstand, und noch Plutarch tadelt in seinem Dialog über die Musik ihn (sowie seine Collegen Krexos und Philoxenus), »er strebe in unwürdiger Weise nach Neuem, indem er sich dem Stil hingebe, der dem grossen Publikum gefällt und der Agonen-Preis-Stil genannt wird; die Folge ist, dass Beschränkung der Töne, Einfachheit und Würde der Musik durchaus der alten Zeit angehört« *). Der gleichen Meinung scheinen die Lacedämonier gewesen zu sein, denn sie verdammten ihn, in der Furcht, seine Neuerungen könnten eine Verderbniss der Sitten im Gefolge haben, zur Strafe der Landesverweisung. Das bei dieser Gelegenheit erlassene, von Boëtius (»*De institutione musica*«, Buch I, Cap. 1) mitgetheilte Decret lautet: »Da Timotheus der Milesier bei seiner Ankunft in unserer Stadt unsre alte Musik entehrt hat und die Lyra mit sieben Saiten verachtet; auch durch seine Einführung einer grösseren Menge von Tönen die Ohren unserer Jugend verdorben, und durch die Anzahl seiner Saiten und die Neuheit seiner Melodie in unsere Musik einen weibischen und gekünstelten Charakter gebracht hat, anstatt des einfachen und geordneten, der ihr bisher eigen gewesen; nicht weniger auch, weil er durch seine chromatischen Compositionen anstatt der enharmonischen unsere Melodie verunreinigt hat, so haben der König und die Ephoren beschlossen, ihn dieser Umstände wegen zu verurtheilen und zu verfügen, dass er die überflüssigen Saiten von seiner Kithara entferne und sich mit sieben Tönen begnüge; auch dass er aus unserer Stadt verbannt sein soll und dadurch jedermann gewarnt sei, in Zukunft schädliche Gewohnheiten in Sparta einzuführen«. Athenäus, der diesen Vorfall ebenfalls berichtet, fügt noch hinzu, dass als T. bei den, dem Apollo gewidmeten Carneischen Spielen um den Preis kämpfen wollte, einer der Ephoren sich mit einem Messer ihm genähert und ihn aufgefordert habe, diejenigen Saiten von seiner Kithara abzuschneiden, welche über sieben waren; dass aber der Künstler die Strafe von sich abgewendet habe durch Hinweisung auf eine Statue des Apollo, dessen Instrument die gleiche Saitenzahl hatte als das seinige.

Indessen waren es nicht die Lacedämonier allein, welche sich den musikalischen Neuerungen des T. widersetzen; auch in Athen beklagte man sich über die zunehmende Complicirtheit der Musik und behauptete, sie sei übermüthig geworden, habe sich nach und nach von der Poesie getrennt und wandle ihre eigenen, von der alten und kräftigen Einfachheit abweichenden Wege. Unter seinen vielen Gegnern war der heftigste der Lustspieldichter Pherekrates, der in seiner Komödie »Chiron« die Musik, als Frauenrolle personificirt, mit Spuren der Misshandlung am ganzen Leibe auf die Bühne bringt, und ihr, nachdem die Gerechtigkeit sich nach der Ursache dieser Schmach erkundigt hat, die folgenden Worte in den Mund legt:

> »Jetzt aber hat Timotheus aufs schmählichste mich ruinirt, o Freundin«. — »Was für ein Timotheus ist dies?« — »Der Rothkopf aus Milet«. — »Auch dieser hat misshandelt dich?« — »Er übertrifft weit alle andern, singt Ameisenkribbelein, ganz unerhört verruchte, unharmonische, in hohen Tönen nach der Pickelpfeifen Art, und hat mich gänzlich kurz und klein wie Kohl zerhackt und angefüllt mit üblen Ingredienzien. Und als ich einst allein ging, übermannt er mich, entblösste mich und band mich mit zwölf Saiten fest«.

Wenn alle diese Vorwürfe im Ganzen aufrichtig gemeint sind, wie ja zu allen Zeiten diejenigen Künstler, welche das Gebiet der musikalischen Ausdrucksmittel erweitern, bei der Mehrzahl ihrer Zeitgenossen Missbilligung gefunden haben und finden werden, so mag doch gelegentlich auch der Neid dabei ins Spiel gekommen sein; denn es fehlte dem Dichter-Sänger auch nicht an begeisterten Verehrern, und nach Makrobius sollen ihm die Epheser tausend Goldstücke für ein Loblied auf die Diana zur Einweihung des ihr erbauten

*) Vergl. R. Westphal „Plutarch über die Musik", p. 42.

Tempels bezahlt haben. Uebrigens ist das Ansehen, welches er als Künstler genoss, durch seine Thätigkeit durchaus gerechtfertigt; in Bezug auf die Art derselben äussert sich Plutarch (s. R. Westphal a. a. O., p. 37) »dass die alten kitharodischen Nomoi aus Hexametern bestanden, davon legt Timotheus einen Beweis ab. Seine ersten Nomoi trug er nämlich so vor, dass er dithyrambische Phraseologie und episches Metrum vereinte, um nicht gleich anfangs als Uebertreter der alten musischen Kunstnormen zu erscheinen« — eine Bemerkung, aus welcher sich entnehmen lässt, dass T. die Grundbedingungen einer erfolgreichen Musikreform, genaue Kenntniss des Vorhandenen und Anschluss an die vorangegangenen Meister nicht verabsäumt hat. Seine Produktivität muss ausserordentlich gewesen sein; Suidas allein führt, ausser dem erwähnten Loblied auf die Diana, neunzehn Nomen seiner Composition in Hexametern an; ferner sechsunddreissig Proömien (Vorspiele), achtzehn Dithyramben, einundzwanzig Hymnen, drei Trauerspiele: »Die Perser«, »Phinidas« und »Laertes«. Stephanus von Byzanz nimmt seine Autorschaft für eine noch weit grössere Zahl von Werken in Anspruch. Auch das Todesjahr des T. wird von den beiden genannten Schriftstellern verschieden angegeben; nach Suidas ist er in Macedonien im Alter von 97 Jahren gestorben, nach Stephanus, der seinen Tod ins vierte Jahr der 195. Olympiade, zwei Jahre vor der Geburt Alexanders d. Gr. oder ins Jahr 357 v. Chr. setzt, wäre er nur 89 Jahre alt geworden.

T. ist häufig mit einem jüngern Musiker dieses Namens verwechselt, welcher aus Theben stammt und sich durch sein Flötenspiel grossen Ruhm erworben hat. Dieser wurde, wie Athenäus im XII. Buche seiner »*Deipnosophistai*« erzählt, mit andern berühmten Tonkünstlern seiner Zeit zur Vermählungsfeier Alexanders d. Gr. berufen und wusste den König durch seine Töne so zu erregen, dass derselbe, während einmal T. den orthischen Nomos vortrug, in einem Anfall unwiderstehlicher Begeisterung zu den Waffen gegriffen haben soll. Wie der Künstler noch nach anderer Seite auf das Gemüth des jungen Helden gewirkt hat, ist von Dryden in seiner, durch Händel's Composition den Musikfreunden bekannt gewordenen Cantate »Alexanderfest« vortrefflich geschildert.

Tinctoris, Johannes, niederländischer Theoretiker, berühmt als Verfasser des ältesten musikalischen Lexikons, ist nach der Aussage seines Zeitgenossen Joannes Trithemius, der in seinem »*Catalogum illustrium virorum*« über Tinctoris' Lebensumstände Nachrichten — und zwar die einzigen zuverlässigen — mittheilt, in der brabantischen Stadt Nivelles geboren. Der betreffende Artikel des Trithemius lautet »Johannes Tinctoris aus Brabant, geboren in der Stadt Nivelles und an der Kirche derselben Stadt Canonicus, beider Rechte Doctor, ehedem Oberkapellmeister und Cantor des Königs Ferdinand von Neapel, hochgelehrt in jeder Beziehung, ein grosser Mathematiker, ausgezeichneter Musikus, von feinem Geist und gewandter Beredtsamkeit, schrieb und schreibt viele vortreffliche Werke, wodurch er sich bei der Mitwelt nützlich, bei der Nachwelt berühmt macht. Von diesen habe ich nur folgende gefunden: in der Musik drei Bücher über den Contrapunkt, dann ein Buch über die Töne, endlich ein Buch über den Ursprung der Musik. Er hat ferner eine Anzahl ausgezeichneter Briefe an Verschiedene geschrieben; er hat eine Darstellung gemacht, worin er alle alten Musiker zusammengefasst und Jesum Christum als den grössten Sänger genannt hat. Er lebt noch in Italien, wo er über Verschiedenes schreibt, in einem Alter von ungefähr 60 Jahren. — Geschrieben unter der Regierung des Königs Maximilian, im Jahre des Herrn 1495, im dreizehnten Indictionsjahre« (d. h. vor dem 1. September 1495). Einer so bündigen Aussage gegenüber, der sich eine Reihe von Autoritäten auf dem Gebiete der Musikgeschichte, wie Walther, Gerber, Kiesewetter u. A. angeschlossen haben, darf in Bezug auf den Geburtsort Tinctoris' kaum ein Zweifel bleiben, wenn auch ein neuerer Forscher, Edmund Vanderstraeten, das in West-Flandern gelegene Städtchen Poperinge als solchen bezeichnet. Mit Gewissheit ist aus obigen Angaben des Trithemius zu folgern, dass T. gegen 1435 geboren ist und nicht

1450, wie Schilling in seinem Universallexikon und nach ihm andere Autoren behaupten; so wenig wie diese Jahreszahl kann die in demselben Werke als Todesjahr des T. angegebene Zahl 1520 für zuverlässig gelten, da auch diese letztere durch keinerlei Dokumente gestützt ist. Was den Aufenthalt des T. in Italien betrifft, so verdient noch eine Mittheilung des Franciscus Sweertius Beachtung, der in seinem zu Antwerpen 1628 erschienenen Buche »*Athenae Belgicae*« neben unserm Schriftsteller noch einen Johannes Tinctor*) erwähnt, den er als »S. Theologiae in Gymnasio Coloniensi Professor, Canonicus Tornacensis« und als Verfasser von vielen theologischen und philosophischen Schriften bezeichnet, wobei er als Zeit seiner Blüthe die Regierungen Kaiser Friedrich's III. (1440—1493) und Papst Paul's II. (1464—1471) angiebt. Wie H. Bellermann meint, »wäre bei der Gleichheit der Zeit und des Namens die Annahme nicht unwahrscheinlich, dass beide eine Person seien, da unser T. im Widmungsschreiben seines oben erwähnten Lexikons ausdrücklich sagt, er habe sich nicht einseitig mit der Musik beschäftigt, sondern sich eifrig bemüht, auch in andern Wissenschaften Kenntnisse zu erlangen; hierauf gründet sich wohl die Angabe Forkel's, dass T. nach seinem Aufenthalt in Neapel wieder in sein Vaterland zurückgekehrt sei. Wenn aber Kiesewetter hinzufügt, dass diese Rückkehr ins Vaterland im Jahre 1490 geschehen sei, so widerspricht dies den obigen Worten des Trithemius, T. lebe noch (nämlich 1495) in Italien.«

Während über Tinctoris' Jugend und den Zeitpunkt seiner Uebersiedelung nach Italien alle Nachrichten fehlen, so bieten sich zur Kenntniss seiner Wirksamkeit in diesem Lande wenigstens einige Anhaltepunkte. In seiner Schrift »*De natura et proprietate tonorum*« belehrt er selbst den Leser, dass er dieselbe am 6. November 1476 beendet habe, in demselben Jahre, wo die »göttliche« Beatrix von Aragonien (der sein Lexikon gewidmet ist) als Königin von Ungarn gekrönt wurde. Ferner erfährt man aus der Vorrede zu seiner 1477 beendigten Abhandlung über den Contrapunkt, dass er sich der fortdauernden Gunst des Königs von Neapel und Sicilien, Ferdinands von Aragonien, erfreute, bei welchem er die Stelle eines Capellanus oder Capellmeister bekleidete. Endlich giebt ein, im Jahre 1850 von Adrien de la Fage zu Neapel gefundener Brief Aufschluss über die Dauer seines Aufenthaltes in Neapel; in diesem Briefe, der vom 15. October 1487 datirt ist, beauftragt der König seinen Capellmeister in huldvollsten Ausdrücken, eine Reise jenseits der Alpen an den Hof des Königs von Frankreich und des Königs der Römer (des deutschen Kaisers) zu unternehmen, um dort für seine Capelle tüchtige Gesangskräfte zu gewinnen. Ueber den Erfolg dieser Mission ist nichts bekannt geworden, doch darf man annehmen, dass Tinctoris' Reise nach Norden ihn auch in sein Vaterland geführt hat und dass ihm bei dieser Gelegenheit, spätestens 1488 das von Trithemius erwähnte Amt eines Canonicus in seiner Vaterstadt übertragen worden ist.

Tinctoris' Verdienste sind keineswegs allein auf seine Wirksamkeit als Musikschriftsteller beschränkt. Als Gründer und Direktor der auf Geheiss seines Fürsten entstandenen öffentlichen Musikschule zu Neapel, der ersten in Italien, konnte er mehr als irgend ein Künstler seiner Zeit zur Verbreitung musikalischer Kenntnisse beitragen. Dass er als Contrapunktiker den Vergleich mit den besten seiner Landsleute nicht zu scheuen brauchte, beweisen die in seinen theoretischen Schriften zahlreich vorhandenen Compositionsproben, besonders die zwölf dreistimmigen Motetten in seiner Abhandlung über den Contrapunkt und ein ebenda befindliches »*Deo gratias*« für fünf Stimmen mit Zugrundelegung einer gregorianischen Kirchenmelodie. Das Bedeutendste freilich hat er als musikalischer Schriftsteller geleistet, und insbesondere sichert ihm das schon mehrfach erwähnte, unter dem Titel »*Terminorum musicae Diffinitorium*«

---

*) Eine Form, in welcher T.'s Name nicht selten vorkommt, jedoch nur aus Flüchtigkeit der Autoren und Abschreiber, da er selbst sich stets „Tinctoris" nennt. Es war in den Niederlanden allgemein gebräuchlich, latinisirten Eigennamen die Genitiv-Endung zu geben, um dadurch die Partikel „van" (von) zu ersetzen.

erschienene musikalische Lexikon einen Ehrenplatz in der Musikgeschichte. Dies Werk, welches Jahrhunderte lang verloren geglaubt wurde, und von dem endlich Forkel ein Exemplar in der herzoglichen Bibliothek zu Gotha und Burney ein zweites in der Bibliothek zu Paris auffand, ist nicht allein merkwürdig als die erste Arbeit dieser Gattung und als das älteste im Druck erschienene Buch über Musik, sondern noch weit mehr durch die seltene Klarheit und Präzision, mit welcher sämmtliche im 15. Jahrhundert gebräuchlichen technisch-musikalischen Ausdrücke erklärt sind. Verdientermassen wurde diese Arbeit zuerst durch Forkel, der sie in seiner »Allgemeinen Literatur der Musik« vollständig mittheilte, dann durch die Uebersetzung und Erklärung H. Bellermann's in weiten Kreisen bekannt gemacht. Kaum weniger wichtig für die Kenntniss der mittelalterlichen Musik ist ein zweites: »*Proportionale musices*« betiteltes Werk des T., welches in drei Büchern von den Verhältnissen der Mensuralnoten handelt. Diese, sowie die übrigen Schriften Tinctoris' existiren nur im Manuscript; die Titel der letzteren sind nach der Angabe des Padre Martini in dem, seiner Geschichte der Musik beigefügten Autoren-Verzeichnisse: 1) »*Tractatus musices*«. 2) »*Explanatio manus*«. 3) »*De tonorum natura ac proprietate*«. 4) »*De notis ac pausis*«. 5) »*De regulis, valore, imperfectione et alteratione notarum*«. 6) »*De arte contrapuncti*«. Hierzu kommt noch nach des Trithemius Angabe: 7) »*De origine musicae*«. 8) »*Epistolae complures*«.

Timpani, s. Pauken.

Timpanon, Psalterium, s. Hackebrett.

Tingri, Jean Nicolas Célestin, Violinist, geboren zu Verviers am 7. Septbr. 1819, besuchte von 1832 bis 1837 das Pariser Conservatorium und liess sich mit vielem Beifall in Concerten hören. Er unternahm 1844 eine Reise durch Südfrankreich und Deutschland und kehrte 1845 nach Paris zurück, wo er Matinéen veranstaltete, in welchen er Quintette und Quartette seiner Composition vorführte. Er liess sich in Cambrai als Musiklehrer nieder. 1857 erschien er noch einmal in Paris in Concerten, um eigene Compositionen vorzuführen.

Tinnazoli, Agostino, Organist zu Ferrara gegen das Ende des 17. Jahrhunderts; es ist von ihm gedruckt: »*Sonate e Capricci per l'organo*« (Rom, 1690, in Fol. oblong.), und im Manuscript aufbewahrt: »*Kyrie, sanctus, Agnus e l'assoluzione della Messa di Morti a quattro*« und »*Cantata a canto e Basso per l'organo*«.

Tinti, Salvator, galt um 1770 in Italien für einen der ersten Virtuosen auf dem Cello. Er ist 1740 zu Florenz geboren und starb 1800. Gedruckt sind von ihm sechs Quartette für zwei Violinen, Alt und Bass. Der Catalog von Traeg in Wien nennt auch zwei Quintette für zwei Violinen, Alt und Violoncell.

Tintinnabulum, eine kleine Glocke oder Schelle und auch ein Instrument der Alten, ähnlich unserm Schellbaum oder Halbmond.

Tinto (ital.), franz.: *Tintement*, Nachklang.

Tiorba (ital.), Theorbe (s. d.).

Tiraboschi, Girolamo, italienischer Schriftsteller, durch seine Gelehrtengeschichte Italiens und auch als Exjesuit bekannt, war zuletzt Ritter, Rath und Präsident der Bibliothek und der Medaillen-Sammlung des Herzogs von Modena. Er ist in Bergamo am 28. Decbr. 1731 geboren. Im Jesuitencollege erzogen, nahm er später eine Professur der Beredsamkeit in Brera bei Mailand ein, bis er 1770 durch den Herzog von Modena berufen wurde. Sein erstes bedeutendes Werk von 13 Quartbänden, welches er innerhalb zwölf Jahren fertig brachte: »*Storia della Letteratura italiana*« erschien in Modena 1772 bis 1780 und enthält die Geschichte aller Wissenschaften, auch der Musik in Italien, chronologisch kurz aber gut dargestellt. Das zweite Werk: »*Bibliotheca Modenese*« (Modena, 1781. 1786. T. I—VI) giebt im sechsten Bande Nachrichten von Gelehrten, Malern und Tonkünstlern des Modenesischen Gebiets. (Von den Künstlern weniger vollständig.) Der Titel dieses Bandes heisst: »*Notizie de pittori, scultori, incisori ed architetti nati degli Stati del Sgr. Duca di Modena con un appendice de Professori di Musica*« (4°, 1786).
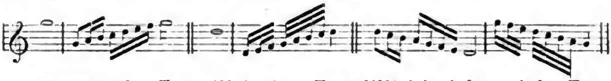
Tirade (ital. *Tirada*), eine Verzierungsweise, die darin besteht, dass zwei entfernter liegende Hauptnoten durch die dazwischen liegenden, indem man sie möglichst rasch ausführt, verbunden werden.
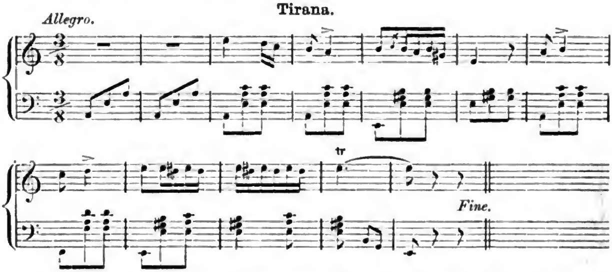




Die Tonleitern in b) und d) sind Tiraden, die in a) und c) fehlen.

Diese Art der Verzierung wurde schon früh bei der ersten Entwickelung des selbständigen Instrumentalstils geübt. Prätorius in »*Syntagma musicum*« sagt darüber: »Tiratae: sind lange geschwinde Läufflein, so gradatim gemacht werden, vnd durchs Clavier hinauff oder herunter lauffen«, und die Beispiele, die er davon giebt, beweisen, dass sie nicht angewandt wurden, um, wie jetzt, grössere Intervalle auszufüllen, sondern längere Noten aufzulösen:



Tirana's oder Tonatilla's (spr. Tonadillja's) sind spanische Tanzgesänge, die nur aus vier Zeilen bestehen. Sie stammen aus Andalusien und sind die eigentlichen Volksliedchen der Spanier, mit Guitarrebegleitung abgesungen. Die Musik geht aus raschem $^3/_8$-Takt wie bei den Seguidilla's. Eine der beliebtesten Melodien mag hier Platz nehmen, wie sie mir ein Spanier Don Ciebra um 1865 mittheilte:

Tirana.



Tiraqueau, Andreas, geboren gegen 1480 zu Fontenay le Comte, bekleidete lange Zeit in seiner Vaterstadt das Amt eines Seneschalls, war später Parlamentsrath in Paris und starb 1558 in Fontenay le Comte. Er schrieb einen lateinischen Commentar in 30 Bänden, welche sein Sohn zu fünf Bänden vereinigt 1574 in Folio zu Paris herausgab: »*De nobilitate et jure primo genitorum*«. Im 31. und 34. Kapitel sind musikalische Materien behandelt; im letzteren die Frage zu Gunsten der Musik beantwortet: Ob diese Kunst eine nützliche sei und ob das Handwerk eines Musikers ehrbar sei?

Tirato (ital.), gezogen, s. v. a. verzögert.

Tira-Tutto, ein Orgelregister, welches sämmtliche Stimmen zugleich anzieht.

Tiré (franz. Subst.) = gezogen, bezeichnet beim Violinspiel den Niederstrich, bei welchem der Bogen unten am Frosch auf die Saiten gesetzt und dann herabgezogen wird.

Tiré, franz. Adj. auf Titelblättern: ausgezogen, z. B. *tiré de l'Opera* u. s. w.

Tischer, Johann Nikolaus, Fürstlich Sächsich Coburgischer Concertmeister und Organist in Schmalkalden, dessen Compositionen seiner Zeit beliebt waren. Er war in Böhlen im Schwarzburgischen 1707 geboren und erhielt vom dasigen Organisten Rauche, später in Halberstadt, wo er als Schreiber arbeitete, vom Domorganisten Graf Unterricht im Clavier- und Violinspiel. In Arnstadt erst erhielt er vom Kapellmeister Schweitzelberg Anleitung in der Composition und dem Viola-d'amour-Spiel. Nach einiger Mühseligkeit und nachdem er sogar eine Zeit lang Hoboist in Braunschweig gewesen war, wurde ihm 1731 in Schmalkalden die Stelle als Schloss- und Stadtorganist zu Theil. Von dem reichhaltigen Verzeichniss seiner Werke seien die bekannten gedruckten hier angeführt: »Das vergnügte Ohr und der erquickte Geist, in sechs Galanterie-Partien, zur Clavier-Uebung für das Frauenzimmer, in einer leichten und applicabeln Composition«, I. Theil. II. Th. III. Th. »*Divertissement musical contenant III Suites pour le clavecin Oeuvre I, II, III*«. »Anmuthige Clavierfrüchte, bestehen in sechs kleinen Suiten zum Dienst der Anfänger des Claviers, absonderlich der Kinder«. Erste und zweite Sammlung. »Musikalische Zwillinge in zwei Concerten eines Tones vor das Clavier, erste Frucht aus *C*♯ und *C*♭«. »Derselben zweite Frucht *D*♯ und *D*♭ u. s. w. bis *A*♯ *A*♭. »Letztes und leichtes Clavierconcert zum Beschluss der musikalischen Zwillinge«, 7. Th. »Wehklagendes Kyrie und frohlockendes Halleluja oder Harmonische Herzensbelustigung in zwei Clavier-Concerten aus *C-moll* und *C-dur* vorgestellt, worin der Affekt etlicher beigefügten Schriftstellen durch angenehme Melodien und applicable Modulationen in etwas exprimirt wird«. »Sechs leichte und angenehme Clavierpartien, jungen Anfängern zur Uebung aufgesetzt«. 6 Th. München, 1763. Alle übrigen Compositionen wurden zu Nürnberg gestochen.

Tischharfe, s. Trigonon.

Tischlinger, Burkhard, Orgelbauer zu Wien, welcher sich im Anfange des 16. Jahrhunderts im Dienste des Kaisers Maximilian befand, hat 1507 die Orgel in Wien in der Stephanskirche unweit der grossen Sacristei gebaut.

Tissot, Pierre François, ausgezeichneter Schriftsteller, Professor der lateinischen Literatur, Mitglied der Akademie Français u. s. w., zu Versailles 1768 geboren, starb am 7. April 1854. Hier ist von ihm nur anzuführen der Artikel »Chor« in der »*Encyclopédie moderne*« von M. Courtin (Paris, 1823).

Tissot, Simon André, berühmter Arzt zu Lausanne, wo er am 13. Juni 1797 starb, war zu Groney im Canton Vaud am 20. März 1728 geboren. Seinem medicinischen Werke: »*L'inoculation justifiée, ou Dissertation pratique et apologétique sur cette méthode*« ist angehängt: »*Essai sur la mue de la voix*« (Lausanne, 1754, 12°; Paris, Didot, 1774, in 12°). Diese Abhandlung befindet sich auch in der Ausgabe der Gesammtwerke des Autors (Paris, Allut, 1809 bis 1813, elf Bände in 8°).

Titelouze, Jean, Prediger zu St. Omer, Domherr und Organist der Kathedrale von Rouen von 1588—1633. Von diesem bekannte Compositionswerke sind: »*Missa quatuor vocum ad imitationem moduli in ecclesia*« (Parisiis, Ballard 1626, in Fol.). »*Hymnes de l'église avec des fugues et recherches sur le plain-chant*« (Paris, un volume in 4° obl.). »Magnificat in allen Tonarten auf Versetten für die Orgel« (ibid., ein Band 4° obl.).

Titl, Anton Emil, geboren 1809 zu Pernstein in Mähren, studirte in Brünn bei Rieger, liess sich dann in Prag nieder und wurde später Orchesterdirektor am Burgtheater in Wien. Seine ersten Werke waren Ouverturen für Orchester, zu »Torquato Tasso« und »Der Leichenräuber«. Zu den späteren gehört eine achtstimmige Messe, für die Einführung des Fürstbischofs zu Olmütz componirt, die Opern: »Die Burgfrau«, »Der Todtentanz«, »Der Antheil des Teufels«, »Der Zauberschleier«, welche in Wien zur Aufführung gelangten, und eine Anzahl ansprechender ein- und mehrstimmiger Lieder.

Titon du Tillet, Evrard, geboren zu Paris am 16. Januar 1677, trat

nach beendeten Studien als Capitän in ein Infanterieregiment, nahm aber nach dem Frieden von Ryswick seinen Abschied und wurde Haushofmeister bei der Herzogin von Burgund. Nach deren Tode ging er auf Reisen und lebte der Beschäftigung mit Kunst und Wissenschaften. Er projektirte ein Monument zur Verherrlichung Ludwig XIV., das ein *»Parnasse français«*, welches aus Bronze gefertigt, in einer Gallerie der Bibliothek aufgestellt werden und Ludwig als Apollo, umgeben von den hervorragendsten Männern des Zeitalters, darstellen sollte. Er entwickelte seine Idee in der Schrift: *»Description du Parnasse français, exécuté en bronze suivie d'une liste alphabétique des poëtes et des musiciens rassamblées sur ce monument«* (Paris, Coignard, 1732). Dieser Band enthält auch mehrere Bildnisse von Musikern jener Zeit. Drei Supplementbändchen, welche in den Jahren 1743, 1755 und 1760 erschienen, enthalten viele Notizen über französische Musik und Musiker. Titon du Tillet starb zu Paris am 26. Novbr. 1762.

Tobanello, Felician, Kapellmeister zu Pavia in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, bekannt durch ein Werk: *»Salmi spezzati a quattro voci«* (Venezia, app. Bartol. Magni, 1619, in 4°).

Tobi, Florian Joseph, deutscher Musiker, lebte zu Paris gegen 1780 und liess sich später in Amsterdam nieder, um Unterricht auf der Guitarre zu ertheilen. In Paris erschienen Compositionen, in Amsterdam *»Methode de guitare«*.

Toccata nannten die ersten Begründer des selbständigen Instrumentalstils einen zunächst für Tasteninstrumente geschriebenen Tonsatz, der hauptsächlich dazu bestimmt war, die Klang- und Spielweise des betreffenden Instruments in das beste Licht zu setzen. Das konnte bei den Uebertragungen vocaler Tonsätze für Instrumente nur in sehr beschränktem Maasse geschehen. Selbst die Variationen über solche mehrstimmige Tonsätze, wie sie namentlich seit Scheidt (s. d.) für Instrumente geschrieben wurden, hielten sich noch zu streng an den vocalen Satz, um der Klang- und Spielfülle gerecht zu werden und das sogenannte Diminuiren und Coloriren, das Ausschmücken der Accorde und eines langen Tons mit Läuferwerk, wurde zu planlos getrieben, um direct zu einem geordneten Clavierstil zu führen. Dazu trug die Toccata viel mehr bei; sie wurde zunächst für die Orgel ausdrücklich erfunden, um dies Instrument in seiner ganzen Behandlungsweise zu zeigen; wenn sie daher auch keine entschiedene Form annahm, so wurde sie doch nach einem bestimmten Plan entworfen: die beiden Spielweisen der Orgel, in lang gehaltenen Accorden und in lebendig bewegtem Figurenwerk, in welcher sie die meiste Wirkung gewinnt, wurden hier einander gegensätzlich gegenübergestellt. Die Form der Toccata ist somit direct aus der Spielweise der Orgel hervorgegangen, sie ist ganz speciell für diese berechnet, zugleich aber kommt jenes Princip des Contrasts, aus welchem die gesammte Instrumentalmusik hervortreibt, in der Musikpraxis zur Geltung. Aus dieser Eigenthümlichkeit der Toccata, die namentlich darauf berechnet ist, die Besonderheiten des Klanges und der Spielweise des Instruments darzulegen, ist auch der Name zu erklären, den Prätorius dahin erläutert (*»Syntagma musicum«* III, 23): »Sie wird aber von den Italii meines erachtens daher mit dem Namen Toccata genennet, weil *Toccare* heisst *tangere, attingere, vnd Toccato, tactus.* So sagen auch die Italiener: *Toccate un poco.* Das heisst, beschlagt das Instrument, oder begreifft das Clavier ein wenig: daher Toccata ein Durchgriff oder Begreiffung des Claviers gar wol kann genennt werden.« Auch die oben bereits beschriebene besondere Gestaltung der Toccata charakterisirt Prätorius ganz richtig als »ein Präambulam oder Präludium, welches ein Organist, wenn er erstlich vff die Orgel oder Clavicymbalum ein Mutet oder Fugen anfehet, aus seinem Kopff vorher phantasieret mit schlechten entzeln griffen und Coloraturen«. Als »schlechte entzelne griffe« bezeichnet Prätorius die Accorde, denen die Coloraturen, das Figurenwerk gegenübertreten. Die beiden ersten bedeutenden Meister dieses Stils: Johannes Gabrieli (s. d.) und Claudio Merulo (s. d.) zeigen in ihren Toccaten dies

Princip, ein jeder schon in eigner Weise. Jener stellt es mehr in Partien zusammengehalten dar, einer durchweg accordisch gehaltenen tritt eine in Figurenwerk aufgelöste gegenüber und dieser folgt dann ein kurzer wieder mehr accordisch gehaltener Schluss. Die Toccaten von Claudio Merulo (*»Toccate d'Intavolatura d'Organo«*, 1604) dagegen sind weiter ausgeführt, aber nicht so planvoll angeordnet wie die von Johannes Gabrieli, und der Gegensatz zwischen accordischer Wirkung und der beweglichern Figuration ist nicht so scharf ausgeprägt wie bei jenem. Merulo's Tonsatz ist vorwiegend drei- und vierstimmig, Johannes Gabrieli hat vorwiegend vollgriffigere Accorde und seine figurirten Sätze sind ebenfalls an keine Stimmzahl gebunden, sein Figurenwerk wird zwei- und dreistimmig begleitet, wie es gerade nöthig erscheint. Merulo hält dagegen ziemlich streng an der Vierstimmigkeit fest und bei ihm wechseln kurze accordisch gehaltene Sätzchen mit figurirten und in Motettenweise fugirten Sätzen ab und nur selten führt er die Accorde ein, ohne wenigstens eine Stimme in eine trillerartige Figur aufzulösen. Auch bei ihm gewinnt die Toccata keine bestimmte Form, sie bleibt als Phantasie vollständig frei in der Construktion; zum Zweck, die Spiel- und Klangfülle des bestimmten Instruments zu offenbaren, werden eben mehr accordisch gehaltene mit reicher fugirten und figurirten Sätzen nach dem Prinzip des Contrasts zusammengestellt. In dieser Weise wurde die Toccata zunächst von den Meistern des Orgel- und Clavierspiels weiter gebildet, von Frescobaldi: *»Toccate e Partite d'Intavolatura di Cembelo«* (Rom, 1615. II. 1616). Rossi, M. A.: *»Toccate e Corrente«* (Rom, 1657). Scherer, S. A.: *»Tabulaturam in Cymbalo et Organo Intonationum brevium per octo Tonos«* (Ulm, 1664) und Anderen. In schlagender Kürze und Gedrängtheit bringen diese Eigenthümlichkeit namentlich die Toccaten Frescobaldi's in dessen: *»Fiori musicali di diverse compositioni Toccate, Kirie, Canzoni, Capricci e Ricercari«* (Venetia, 1635) zur Erscheinung. Die *Toccata avanti la messa della Madonna* oder die *Toccata avanti Ricercar*, oder die *Toccata avanti la messa degl' Apostoli* sind kurze Sätze, welche im reichen Wechsel accordisch und figurirt gehalten sind; die beiden *Toccata per Elevazione* sind weiter ausgeführt. Joh. Seb. Bach hat die Toccata in derselben Weise bis zu vollendetster Freiheit ausgebildet. Auch für ihn wurde sie die Form, in welcher er den Charakter des Instruments, der Orgel, in grossartiger Weise entfaltete. Auch bei ihm ist die Toccata anscheinend ganz frei aus Sätzen verschiedener Darstellungsweise zusammengesetzt, Partien mit fest zusammengehaltenen Accorden wechseln mit solchen, bei denen diese in reiche Arpeggien aufgelöst sind und mit canonischen und fugirten, wie sich ihm eben der Orgelstil darstellt und wenn er auch die einzelnen Partien fester gefügt zusammenhält, wie das eben bei dem grössten Meister des Contrapunkts nicht anders sein konnte, so gewinnt doch auch bei ihm treu der Anschauung, welche sie überhaupt entstehen liess, die Toccata keine bestimmte Form; auch er behandelt sie als Phantasie, als Präludium, dem sich dann eine festgefügte Fuge anschliesst, in der somit das Phantasieleben bestimmtere Gestalt gewinnt.

Dementsprechend wurde die Toccata auch in Italien als Instrumentaleinleitung für grössere Gesangwerke verwendet. Für die Instrumentaleinleitung zu kirchlichen Tonwerken wurde früh die Bezeichnung Sinfonia (s. d.) gebräuchlich, die Vorspiele zu den sogenannten Musikdramen jener Zeit dagegen waren die Intrata und die Toccata und die letztere entspricht ganz den oben gegebenen Andeutungen. Ohne bestimmte Form anzunehmen, folgte auch die Orchester-Toccata dem Prinzip der Entfaltung des Klangwesens und der Spielfülle der betreffenden Instrumentenzusammenstellung mit Rücksicht auf Herstellung des Contrasts, und wenn sie diesen Zweck weniger erreichte als die Toccata für Tasteninstrumente, so ist das erklärlich, weil die Orchesterinstrumente erst spät zu einheitlichem Gesammtwirken überhaupt gelangten. Daher gewann auch die Orchester-Toccata keine höhere Bedeutung. Die so bezeich-

neten Präludien sind meist kurz und auf den dürftigern Apparat beschränkt und sie wurden bald durch die Ouverture (s. d.) verdrängt. Die Clavier-Toccata aber hat selbst noch in neuerer Zeit in Robert Schumann einen Vertreter gefunden; seine Toccata op. 7 ist eine Phantasie, die sich von den ältern derartigen Formen nur durch die modernen Darstellungsmittel unterscheidet.

Toccatina, ein Tonstück nach Art der Toccata, aber von geringerem Umfang.

Toccato oder Touquet hiess bei dem sogenannten Aufzug, der bei feierlichen Gelegenheiten von einem Trompeterchor ausgeführt wurde, die vierte Trompete, welche in Ermangelung der Pauken diese ersetzte, indem sie die beiden Töne derselben ausführte.

Tockler, Conrad, aus Nürnberg gebürtig, daher Noricus genannt, studirte 1495 in Leipzig Medicin und wurde daselbst Doctor und 1512 Professor an der Universität, der er sein Vermögen zu Stiftungen vermachte. Er bearbeitete und erklärte 1503 in einer öffentlichen Vorlesung die »*Musica speculativa*« von Joannis de Muris. Das von T. durchgesehene Exemplar dieser Arbeit benutzte der Abt Gerbert zum Abdruck im dritten Bande seiner »*Scriptores ecclesiastici de musica*«.

Toderini, Giambatista, geboren zu Venedig ungefähr 1728, wurde von Jesuiten erzogen und lehrte später in Verona und Forli Philosophie. Nach der Aufhebung des Ordens begleitete er den Gesandten Garzoni als Hofmeister von dessen Sohn nach Constantinopel. Dort schrieb er und veröffentlichte 1787 zu Venedig »*La Letteratura turchese*«, drei Bände in 8°. Er giebt darin auch über türkische Musik Nachricht (Band I, Cap. 16, Seite 222—252) und am Ende dieses Bandes ist eine Probe türkischer Musik in Noten gegeben. »*La Literatura turchese*« wurde ins Französische übersetzt durch Courmand (Paris, 1789, trois vol. 8°) und ins Deutsche übertragen und mit Zusätzen und Anmerkungen versehen durch Phil. Wilh. Gotth. Hausleutner, Professor der Carlschule zu Stuttgart (Königsberg, 1790, zwei Theile 4°). Im »Deutschen Merkur« von demselben Jahre im zweiten Stück Seite 190—196 ist ein Auszug davon aufgenommen.

Todeschini, Francesco, italienischer Instrumentalcomponist um die Mitte des 17. Jahrhunderts, hat herausgegeben: »*Correndi, Gagliarde e Balletti a* 2, 3 *e* 4 *Stromenti*«, 1653.

Todi, Maria Francisca, eine der gefeiertsten Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts, ist 1748 in Portugal geboren und erhielt ihre künstlerische Ausbildung durch David Perez, einem als königlichen Kapellmeister zu Lissabon angestellten Italiener. In den siebziger Jahren trat sie zuerst in Lissabon auf und erregte durch ihren herrlichen Mezzosopran die Aufmerksamkeit der dortigen Musikfreunde. Im Jahre 1777 nach London berufen, um in der komischen Oper mitzuwirken, debutirte sie in Paisiello's »*Le due contesse*«, hatte jedoch keinen besondern Erfolg, da weder ihre Stimme noch ihre Vortragsweise für den Buffo-Stil geeignet waren. Dies muss ihr selbst schon bei jenem ersten Versuche klar geworden sein, denn von nun an widmete sie sich auschliesslich der ernsten Oper. Noch in demselben Jahre begab sie sich nach Madrid, wo sie in Paisiello's »Olympiade« allgemeine Bewunderung erregte. Ihr Weltruf aber datirt aus dem Jahre 1778, in welchem sie zum ersten Mal in Paris auftrat und sowohl im *Concert spirituel*, wie auch in den Hofconcerten der Königin zu Versailles mit Beifall überschüttet wurde. Unter, wenn möglich noch grösserer Theilnahme des Pariser Publikums erschien sie im October 1781 wiederum vor demselben, nachdem sie inzwischen ein Jahr lang in Lissabon gesungen hatte. Trotzdem verliess sie Paris im folgenden Jahre, um gegen das bescheidene Gehalt von 2000 Thalern jährlich ein Engagement am Berliner Opernhaus anzutreten. Hier war man gegen sie weit weniger freigiebig mit dem Beifall als in Paris; man wollte eine Ungleichheit an ihrer Stimme bemerken und war insbesondere mit ihrem französischen Vortrag des Recitativs, ihrem Schleppen und Schreien, ihren übertriebenen und affektirten Gestikulationen

nicht zufrieden; dadurch erklärt es sich, dass die Künstlerin ihren mehrjährigen Contrakt mit der Berliner Oper schon nach einem Jahre löste und sich im Frühjahr 1783 zum dritten Mal an die Stätte ihrer ersten Triumphe, nach der Hauptstadt Frankreichs begab.

Wie reiche Lorbeern auch Frau T. bei ihren früheren Besuchen in Paris geerntet, so wurden doch ihre bisherigen Erfolge diesmal noch übertroffen. Der Beifall, den sie jetzt im *Concert spirituel* fand, gereicht ihr zum besonderen Ruhme, da zur selben Zeit ihre Rivalin, die Sängerin Mara (Gertrude Schmehling) das Publikum in Enthusiasmus versetzte. Der Wettstreit zwischen den beiden Künstlerinnen erregte die Gemüther der Pariser Musikfreunde derart, dass sie sich in zwei Parteien gruppirten, welche sich als Maratisten und Todisten leidenschaftlich bekämpften, ein Umstand, der nicht wenig zur Verbreitung ihres Ruhmes beitrug, da das Urtheil der französischen Hauptstadt damals mehr als je zuvor oder nachher die übrige Welt beeinflusste. Es gab kaum eine künstlerische Vollkommenheit, welche der T. von ihren Verehrern nicht beigelegt worden wäre, wiewohl sie in Bezug auf Coloraturfertigkeit der Mara ohne Frage nachstehen musste; dagegen konnte diese im ausdrucksvollen Gesang die T. nicht erreichen, und die ausserordentliche Zartheit im Vortrag des Adagio, die Kunst in der Anwendung von Licht und Schatten wurde ihr auch an solchen Orten zugestanden, wo man ihre Künstlerpersönlichkeit im Ganzen weniger günstig beurtheilte, als in Paris. Ein glänzendes Anerbieten von Seiten der kaiserlichen Oper zu Petersburg führte die Künstlerin im Herbst desselben Jahres an den Hof der Kaiserin Katharina, woselbst sie bei ihrem ersten Auftreten in Sarti's »Armida« einen solchen Enthusiasmus erregte, dass die Kaiserin ihr sofort ein Diamantenhalsband von hohem Werthe überreichen liess. In der Folge wendete ihr Katharina II. ihre persönliche Gunst in so weitem Umfange zu, dass der Einfluss der Sängerin in Hofangelegenheiten ein fast unbeschränkter war, ein Einfluss, den sie gelegentlich in kleinlicher Weise gemissbraucht hat, z. B. bei ihrem Auftreten gegen Sarti (s. d.), wiewohl sie im allgemeinen von liebenswürdigem Charakter und als gefällig, freigiebig und bescheiden bekannt war.

Unter so glänzenden Verhältnissen würde sie Petersburg schwerlich je verlassen haben, wenn nicht das russische Klima mit der Zeit ihrer Stimme nachtheilig geworden wäre. In Folge dessen nahm sie ein Anerbieten des Königs von Preussen, Friedrich Wilhelm II., an, der sie schon als Kronprinz auf ihrer Durchreise nach Russland in den Rollen »Cleofide« und »Lucio Papirio« zu bewundern Gelegenheit gehabt, gegen ein Gehalt von 3000 Thalern jährlich, nebst einer Gratifikation von 4000 Thalern innerhalb dreier Jahre, einer freien Wohnung im königlichen Schlosse, Benutzung der Hofküche, sowie einer Hofequipage der Berliner Oper anzugehören. Die Aufnahme, welche sie diesmal beim Publikum der preussischen Hauptstadt fand, war eine ungleich günstigere, als zur Zeit ihrer ersten dortigen Wirksamkeit; namentlich feierte sie in Reichardt's »Andromeda« und Naumann's »Medea« grossartige Triumphe. Ihr Aufenthalt in Berlin dauerte — mit einer Unterbrechung von sechs Monaten, während welcher sie in Petersburg ihren contraktmässigen Verpflichtungen nachkam — bis zum März 1789; dann kehrte sie nach ihrer künstlerischen Heimath Paris zurück, um dort wiederholt in den *Concert spirituels* und in den Concerten der Loge Olympique aufzutreten, in welchen letzteren sie u. a. mit einer von Cherubini für sie componirten Gesangsscene »*Sarete alfin contenti*« die Zuhörer zur Bewunderung hinriss. Am 21. Mai 1789 erschien sie zum letzten Male vor dem Pariser Publikum; die dort um diese Zeit herrschende politische Erregung scheint sie bestimmt zu haben, ein Engagement nach Hannover anzunehmen, welches sie bis zum October 1790 fesselte. Von hier aus begab sie sich nach Italien, wo ihr das Publikum, besonders in Parma, nicht minder enthusiastisch entgegenkam, als das des übrigen Europa. Im Sommer 1792 wandte sie sich wieder nach ihrer Vaterstadt Lissabon zurück,

woselbst sie im Juni des nächsten Jahres starb, mit Hinterlassung von acht in ihrer zweimaligen Ehe gezeugten Kindern und eines Vermögens von ungefähr 400,000 Franken, ihren Schmuck nicht mit eingerechnet, dessen Werth von Kennern auf 150,000 Franken geschätzt worden ist.

Todini, Michel, vorzüglicher Contrabassspieler und sehr erfinderischer Instrumentenbauer. Er war in Saluzzo im Piemontesischen 1625 geboren, lebte aber später lange Jahre in Rom und beschäftigte sich mit dem Bau der von ihm erdachten Instrumente. Es gehörte dazu der Contrabass, mit vier Saiten bespannt, den T. auch in Concerten und bei Serenaden spielte. Bei einer seiner Violinen war unterhalb der Saiten noch eine zweite Violine angebracht, die in der Octave mitspielte, auch durch einen Mechanismus eine Secunde, Terz oder Quinte erhöht werden konnte. Bei einer andern Violine konnten Violine, Viola und Viola bastarda vereinigt werden. Bei zwei seiner Claviere war der Mechanismus so eingerichtet, dass man diatonisch, chromatisch und enharmonisch spielen konnte. Endlich baute er eine Orgel, welche besonders kunstvoll construirt war. Es konnten allein oder zusammen sieben verschiedene Instrumente darauf ertönen: ausser der Orgel mit vielen Stimmen noch Clavier, Spinett, Teorbe, Laute, Violine und Lyra. Die Imitation der Bogeninstrumente soll besonders gelungen gewesen sein, auch ist manche Erfindung an dieser Orgel später von Andern für neu ausgegeben worden. Das ganze Werk wurde von der Familie Verospi gekauft, in deren Palais aufgestellt und mit schönen Bildern und Skulpturen geschmückt. Bonanni giebt eine Abbildung davon »*Gabinetto armonico*«, (Rom 1722, Taf. 33). Die specielle Beschreibung dieser und noch einiger anderer künstlicher Instrumente, die T. verfertigt und in seiner Wohnung aufgestellt hatte, giebt er selbst in der Schrift: »*Dichiaratione della galleria armonica eretta in Roma da Michele Todini, Piemontese di Saluzzo nella sua habitatione posta all' arco della Ciambella*« (Roma, per Francesco Tizzoni 1676, 92 S., 12°). P. Kircher in »*Phonurgia nova*«, S. 167 u. folg. Burney sah diese Orgel im Palais Verospi's und giebt ebenfalls eine übereinstimmende Beschreibung in »*The present state of music in France and Italy*«, S. 392 u. folg.).

Todt, Johann August Wilhelm, wurde am 29. Juli 1833 zu Düsterort bei Ueckermünde geboren und erhielt von seinem Vater, einem dasigen Lehrer, frühzeitig auch Unterricht in der Musik. Später ging er nach Stettin, wo Löwe seine weitere Ausbildung übernahm. In den Jahren von 1856—1858 war er Schüler des Instituts für Kirchenmusik und der Akademie und wurde 1859 Gymnasialgesanglehrer zu Pyritz, 1860 Cantor zu Küstrin und 1863 Cantor und Organist zu Stettin. In den Jahren 1864—1866 vertrat er Dr. Löwe im Amt und wurde 1875 zum Garnisonorganisten an St. Johanna ernannt. Todt ist einer der bedeutendsten Organisten der Gegenwart. Ausser zahlreichen Werken kleinerer Gattung: Liedern, Clavier- und Orgelstücken componirte er auch Sonaten, Psalmen, eine Sinfonie, ein Oratorium: »Das Gedächtniss der Entschlafenen« und schrieb eine Gesanglehre für Schulen.

Todtenmarsch, s. Trauermarsch.

Todtenpolonaise heisst allgemein die bekannte dem Grafen Oginsky (s. d.) zugeschriebene Polonaise.

Töpfer, Carl, Dr. phil., geboren zu Berlin am 26. Decbr. 1791, war längere Zeit Schauspieler in Wien, aber ein so bedeutender Guitarrist, dass er Kunstreisen durch Deutschland machte. Seit 1822 lebt er in Hamburg und hat sich als Bühnendichter beliebt gemacht. Er gab auch Einiges heraus, darunter: Guitarrenstücke, Quodlibet (Berlin, Lischke).

Töpfer, Johann Christian Carl, geboren zu Apolda in Sachsen-Weimar gegen 1740, war Professor am Gymnasium in Eisenach. Er gab heraus: »Anfangsgründe zur Erlernung der Musik und insonderheit des Claviers« (Breslau, 1773, in 4°, acht Blätter).

Töpfer, Johann Gottlob, ist am 4. Decbr. 1791 zu Niederrossla, einem

Dorfe bei Apolda im Grossherzogthum Weimar, geboren. Sein Vater war ein Weber, Ackerbauer und Musikant. Der Ortscantor Schlömilch ertheilte dem jungen T. Unterricht auf der Geige, im Clavier- und Orgelspiel. Mit Vorliebe spielte T. Bach's »Wohltemperirtes Clavier«. Die im Dorfe wohnende Räthin Jagemann erkannte sein Talent und schickte den armen T. nach Weimar, wo er den Unterricht des Concertmeisters Destouches und des Musikdirektors Riemann genoss. Später, nachdem Destouches Weimar verlassen hatte, leitete der Kapellmeister A. E. Müller seine Studien weiter. Zu gleicher Zeit besuchte T. das Gymnasium und dann das Schullehrerseminar, widmete sich aber nach dem Abgange von demselben vollständig der Musik und machte nun ausgedehnte Studien im höheren Orgelspiel. Seine contrapunktischen Studien, die er ebenfalls mit Eifer betrieben hatte, setzten ihn in den Stand, einer der ersten Improvisatoren auf der Orgel zu werden. Auch wurde er für die Entwickelung des Orgelspieles hochbedeutend, indem er zugleich das kirchliche Orgelspiel in seine Einfachheit und Würde zurückführte. Als Componist war er ebenfalls auf diesem Felde sehr thätig; dafür zeugen seine geistreichen Orgelcompositionen, Fantasien, Sonaten, Prä- und Postludien, Fugen, Trios etc. Seine Phantasie über den Choral: »Was mein Gott will« ist eines der ersten Meisterstücke der Jetztzeit. Seine Compositionen zeichnen sich durch kirchlichen Ernst, melodischen Fluss, gute Stimmführung und tüchtige thematische Arbeit aus. Auch die alten Choralbücher verbesserte er, so das Choralbuch nach Rempt, Fischer und Hiller (Erfurt, Körner). Später hat er ein eigenes zu dem Herder'schen Gesangbuche (Weimar, Kühn) herausgegeben. Letzteres ist kürzlich neu bearbeitet, von seinem Schüler und Nachfolger A. W. Gottschalg herausgegeben worden. Der zweite Band dieses Choralbuches enthält die nöthigen Choralvorspiele.

1817 am 4. Juni wurde T. als Lehrer der Theorie und des Orgelspiels am Grossherzoglichen Schullehrerseminar zu Weimar definitiv angestellt und er hat dieses Amt mehr denn fünfzig Jahre bis zu seinem am 8. Juni 1870 erfolgten Tode segensreich verwaltet, indem er durch Lehre und Vorbild viele unserer jetzigen tüchtigsten Organisten herangebildet hat. Zu seinen vorzüglichsten Schülern gehören: Zimmermann in Ilmenau, Winterberger in Leipzig, Schulze in Naumburg, der Stadtorganist B. Sulze in Weimar, Carl Götze und der schon erwähnte A. W. Gottschalg in Weimar. Seine »Organistenschule« (Erfurt, Körner) bildete den Grund für seine Unterweisung. 1830 wurde er definitiv als Organist der Stadtkirche in Weimar angestellt. Mehr aber, als in dem Gesagten, liegt seine Bedeutung in der Neugestaltung der Orgelbaukunst (siehe Geschichte der Orgel), indem er zuerst ein wissenschaftliches System, eine neue Theorie der Orgelbaukunst aufstellte. Veranlassung gab ihm dazu die von seinem Vetter Trampeli aus Adorf 1810—1812 erbaute misslungene Stadtkirchenorgel in Weimar. Er sah, wie derselbe hin und her manövrirte und probirte, ohne ein entsprechendes Resultat zu erzielen. Um nun sein Ziel zu erreichen, vertiefte T. sich in die höhere Mathematik, Mechanik, Akustik, Aerostatik und Pneumatik. Nachdem dies geschehen, studirte er die älteren Schriftsteller über Orgelbau. Von allen diesen waren Don Bedo's und Sorge's Werke diejenigen, die ihm wenigstens einigen Anhalt bieten konnten. Sorge's Berechnungen waren aber höchst willkürlich. So arbeitete T. nun zehn Jahre lang unaufhörlich, um die wissenschaftliche Grundlage für den Orgelbau sich anzueignen. Welche mühsamen Versuche musste er machen, welche Geldopfer bringen! Sehr gelegen kam es ihm nun, als ihm die Verlagshandlung Voigt in Weimar übertrug, eine deutsche Bearbeitung des Don Bedo'schen Werks vorzunehmen. So konnte er diesem Werke, welches sich durch vorzügliche Abbildungen auszeichnete, seine neue Theorie einverleiben. Es erschien dann 1856 sein »Lehrbuch der Orgelbaukunst nach den besten Methoden älterer und neuerer in ihrem Fache ausgezeichneter Orgelbaumeister, und begründet auf mathematische und physikalische Gesetze«, Th. 1—4 nebst Atlas (Weimar, Voigt). Die beiden ersten Bände enthalten lediglich Technisches, Bd. 3—4 die neue

Töpfer'sche Theorie. Diese Theorie skizzirt A. W. Gottschalg in seiner Schrift »Dr. Johann Gottlob Töpfer« S. 16 und 17 also:

»Die Construktion, Intonation der Labialpfeifen und was damit zusammenhängt, beruht auf folgenden Axiomen: 1) Wenn in Pfeifen von gleicher Länge, aber verschiedener Weite, die Luftsäulen mit gleicher Intensität schwingen sollen, so müssen sich die ihnen zugehörigen Luftmengen verhalten wie die Flächen ihrer Querschnitte, oder wie die Quadrate ihrer Durchmesser. 2) Die Luftmengen solcher Pfeifen, deren Flächeninhalt der Querschnitte gleich, deren Längen aber verschieden sind, müssen sich bei gleicher Intensität der Schwingungen umgekehrt verhalten, wie die Quadratwurzeln aus den Längen. 3) Wenn die Luftmengen und Längen gleich, die Querschnitte aber verschieden sind, so ist die Grösse des Ausschnittes nicht von der Grösse des Querschnittes, sondern von der Grösse der Luftmenge abhängig. 4) Wenn die Längen gleich, die Querschnitte verschieden und die Luftmengen mit den Querschnitten proportional sind, so verhalten sich die Grössen der Aufschnitte wie die Querschnitte, oder vielmehr wie die den beiden Pfeifen zugehörigen Luftmengen. 5) Wenn die Längen- und Querschnitte gleich, die Luftmengen aber verschieden sind, so müssen die Aufschnitte mit den Grössen der Luftmenge proportional bleiben. 6) Wenn die Luftmengen und Querschnitte gleich, die Längen aber verschieden sind, so verhalten sich die Aufschnitte wie die Quadratwurzeln aus den Längen. 7) Die Aufschnitte verschiedener Pfeifen verhalten sich wie die zugehörigen Luftmengen und wie die Quadratwurzeln aus ihren Längen. 8) Die Luftmengen stehen in näherem Bezuge zu den Aufschnitten, und es können daher dieselben nur in dem Falle nach den Querschnitten bestimmt werden, wenn diese mit den Aufschnitten in einem Verhältnisse bleiben. 9) Die Stärke des Tones (Intensität der Schwingungen) ist von den Querschnitten und der Luftmenge, die Schärfe und Helligkeit des Tones aber von dem Aufschnitte und der Luftmenge abhängig.«

Selbstverständlich lassen sich nach obigen Gesetzen die Luftmengen für jede regelmässige Pfeife leicht finden. Hat man die Luftmenge, so lässt sich anderseits leicht wieder die Grösse der Pfeifenmündungen, Bohrlöcher, Kanzellen, Windkasten und Windcanäle bestimmen. Als Normal-Mensurverhältniss für alle anderen Mensuren stellt T. Folgendes auf: 10) »Wenn die Klangfarbe irgend einer Stimme sich nach Höhe oder Tiefe nicht verändern soll, so müssen die Flächeninhalte der Querschnitte der Unteroctaven nach dem Verhältniss 1 zu 8 zu nehmen.«

Auf das Mensurverhältniss hier weiter einzugehen, verbietet der beschränkte Raum einer Encyklopädie. Als Gesetz für die Mensur der Zungenstimmen sind folgende massgebend (vergl. a. a. O. S. 18—19): »1) Bei Stäben von gleicher Dicke, aber ungleicher Länge stehen bekanntlich ihre Schwingungszahlen im umgekehrten Verhältnisse der Quadrate ihrer Längen, oder auch: Die Längen verschiedener Zungen verhalten sich umgekehrt wie die Quadratwurzeln ihrer Schwingungszahlen. 2) Da bei einerlei Tonhöhe die Klangfarbe ebenso von der Fläche der Zunge abhängig ist, wie bei den Labialstimmen von der Fläche des Querschnittes der Pfeife (1 zu 8 als dem einer gleichen Klangfarbe und Stärke entsprechenden Verhältniss), so lässt sich hieraus folgern, dass auch die Fläche der Zungen, welche bei verschiedener Tonhöhe einerlei Klangfarbe erhalten sollen, nach diesem Verhältniss zu- oder abnehmen muss. 3) Wenn die Längen und Breiten der Messing- und Luftzungen einander proportional gesetzt werden, so verhalten sich die Dicken der Luftzungen wie die Quadratwurzeln aus den Dicken der Messingzungen. 4) Bei gleicher Tonhöhe wächst oder nimmt die Klangstärke ab, mit den Produkten aus den Flächen der Zungen in ihre Schwingungsweiten. 5) Die Klangstärke verschiedener Zungen von gleicher Tonhöhe ist den Quadratwurzeln aus den Producten ihrer Flächen in ihre Schwingungsweiten proportional zu setzen. 6) Zungen von verschiedener Tonhöhe äussern einerlei Klangstärke, wenn sich die Produkte aus ihren Schwingungsweiten in ihre Flächen umgekehrt zu einander verhalten, wie die

Quadrate der dazu gehörigen Schwingungszahlen. 7) Bei ungleicher Tonhöhe können die verschiedenen Schwingungsweiten den Verhältnissen, in welchen die Breiten zu ihren Längen stehen, umgekehrt proportional gesetzt werden.«

Wenn man bedenkt, wie namentlich die Construktion älterer Rohrwerke stets verfehlt war, so treten Töpfer's Forschungen nur in ein um so helleres Licht. Darzuthun, wie T. auch Tractur und Registratur verbessert hat, würde hier ebenfalls zu weit führen. Ferner hat T. auch seine Ergebnisse über Orgeldispositionen, sowie über Orgelrevisionen, Orgelstimmung ausführlich in Schriften dargelegt. Die Töpfer'sche Theorie verbreitete sich in kurzer Zeit über ganz Deutschland, die Schweiz und Dänemark. Wenngleich die tüchtigsten Orgelbaumeister seiner Zeit, wie Fr. Haas in Kloster Muri (Schweiz), J. M. Haas in Bauerwitz (Oberschlesien), Fr. Winzer in Wismar, C. Gieseke in Göttingen, Lütkemüller in Witstock, Fr. Schulze in Paulinzelle, A. Vogel in Frankenstein, Cavaillé de Coll in Paris ihm Beiträge für sein bedeutendes Werk geliefert hatten, so ist es um so erfreulicher, zu sehen, wie die bedeutendsten Orgelbauer der Jetztzeit, wie Friedrich Ladegast in Weissenfels, Walcker in Ludwigsburg, Peternell in Seligenthal, Förtsch in Blankenhain, Mehmel in Stralsund und Wismar, Grüneberg in Stettin, Sauer in Frankfurt a. O., Schlag u. A. nach seinen Maximen bauen und wunderbar schöne Orgelwerke geliefert haben. So ist durch ihn allein die Orgel wieder die Königin der Instrumente geworden. Auch nachdem er sein theoretisches Orgelwerk fertig gestellt hatte, wirkte er belehrend durch die von ihm redigirte Musikzeitung »Urania« fort. Nach seinem Tode trat in sein Amt sein ihm so lieber Schüler A. W. Gottschalg, der, durch ihn gebildet, in jeder Weise der Mann wurde, der nach ihm das Werk der Orgelbaues fördern konnte, was von ihm auch im wahren Sinne des Wortes geschieht. Wie berühmt T. als Orgelrevisor war, das geht daraus hervor, dass man ihn selbst nach Marseille rief, um eine Orgel zu revidiren.

Von seinen Compositionen nenne ich: ein Concertstück in *C-moll* (Erfurt, Körner), eine grosse Orgelsonate, die *D-moll*-Sonate. Alles für Orgel; verschiedene Stücke für Männerchor, so eine Bearbeitung des Hallelujah's aus Händel's »Messias« für Männerchor und Orgel, ferner die Claviersonate *A-moll* (Leipzig, Peters), eine Sonate und Variationen für Flöte und Pianoforte, ferner die grosse Cantate »Die Orgelweihe«, gedichtet von Schreiber für Chor, Solo und Orgel und viele andere. Die ganze Organistenwelt nennt seinen Namen mit Ehren, und wie sie ihn ehren, haben sie bewiesen, indem zur Veranlassung seiner goldenen Amts-Jubelfeier ein Töpfer-Album für die Orgel entstand, zu dem die bedeutendsten Componisten der Neuzeit Beiträge geliefert hatten (Weimar, bei A. Kühn). Ehre seinem Wirken!

Toerök Sip, ungarische und türkische Pfeife, so viel als *Haborn Sip.*

Toeschi, Carl Joseph, Violinist und Componist, von Geburt Italiener, dessen eigentlicher Name Toesca della Castella Monte ist, war 1724 in einer kleinen Stadt der Romagna geboren. 1756 trat er in den Dienst des Kurfürsten von der Pfalz in der Eigenschaft eines ersten Violinisten und wurde zum Musikdirektor ernannt. 1778 folgte er dem Hofe nach München und dort starb er am 12. April 1788. Er componirte viel, aber ohne hohen Anforderungen zu genügen. Die Ballette »Don Quichote oder die Hochzeit des Gamaccho«, »Arlequin« u. s. w.; drei Sextette für Flöte, Hoboe, Violine, Alt, Fagott und Bass« (Paris, Hugard, 1765); drei Quintette für Flöte, Violine, zwei Alto und Bass, op. 5 (Paris, Venier); sechs Sinfonien für zwei Violinen, zwei Hoboen, zwei Horne, Alt und Bass (Paris, Huberti); 21 Quartette für Flöte, Violine, Alt und Bass (Paris, La Chevardière, Bailleux und Venier); Flöten-Concerte.

Toeschi, Carl Theodor, Enkel des Vorigen und Sohn und Schüler von Johann Baptiste (s. unten), ist zu Mannheim 1770 geboren und nahm den italienischen Familiennamen Toesca della Castella Monte wieder an. Er war guter Violinist in München und componirte Ballet und Tanzmusik.

Toeschi, Johann Baptist, Sohn des Carl Joseph, wurde in Mannheim

geboren, wo er Violinunterricht von Stamitz und Compositionsunterricht von Cannabich erhielt. Er wurde 1760 ebenfalls in die Kapelle des Kurfürsten aufgenommen, wo er sich als Soloviolinist an der Stelle von Stamitz auszeichnete und später, nach seines Vaters Tode, mit dem er 1778 nach München gekommen, erhielt er dessen Stelle als Musikdirektor. Er starb in München am 1. Mai 1800. Die Compositionen von T. sind nicht ohne Werth und besonders seine Sinfonien ernteten in Paris, ehe die Hayd'nschen erklangen, viel Beifall. Gedruckt sind: »*Six quatuors dialogues pour deux violons, alto et basse*«, liv. I (Paris, La Chevardière). »*Quatre quatuors idem et deux trios*«, liv. II, op. 5 (ibid.). »*Six trios pour deux violons et basse*«, op. 4 (Paris, Venier). »*Trois symphonies pour deux violons, deux hautbois, deux cors, alto et basse*«, op. 6 (Paris, Hubert). »*Trois idem, avec deux bassons*«, op. 7 (ibid.). »*Trois grandes symphonies*«, op. 8 (Paris, Bailleux). »*Trois idem*«, op. 10 (Paris, Venier). »*Six symphonies avec deux hautbois, deux cors et deux bassons*«, op. 12 (Paris, Bailleux, 1779).

Toeschi, Susanna, Hofsängerin bei der Kurfürstlichen Familie zu München, galt für eine vorzügliche Sopransängerin, und da sie auch 1797 als Sängerin in Mannheim genannt wird, ist anzunehmen, sie gehört der Familie der vorgenannten Künstler an.

Tognetti, Francesco, geboren zu Bologna um 1765, war Professor der Literatur am Philharmonischen Lyceum daselbst. Er publicirte: »*Discorso su'i progressi della musico in Bologna*« (Bologna, 1818, Annesio Nobili, in 4°). Als ihm darauf in einer anonymen Schrift der Vorwurf gemacht wurde, mehr den Verfall als die Fortschritte der Bolognesischen Musik bezeichnet zu haben, veröffentlichte er eine zweite Schrift: »*Lettere di Francesco Tognetti bolognese che servono di appendice al suo discorso su i progressi della musica in Bologna*« (Bologno, 1819, in 4°, 16 Seiten).

Tolbecque, Johann Baptiste Joseph, geboren zu Hanzinne in Belgien am 17. April 1797, besuchte das Conservatorium zu Paris und war daselbst Schüler von Kreutzer und Reicha. Er gehörte dann zur Kapelle der italienischen Oper, bis er sich als Componist und Dirigent auf das Gebiet der Tanzmusik begab und darin viel Erfolg hatte. Er galt, bis ihm Musard die Palme entwand, für den beliebtesten Dirigenten derartiger Orchester. Auch waren die unzähligen Walzer und Quadrillen seiner Composition eine Zeit lang sehr *en vogue*. Zwei seiner Brüder:

Tolbecque, August Joseph, am 28. Febr. 1801 zu Hanzinne in Belgien geboren, hatte wie auch der dritte Bruder denselben Studiengang verfolgt, er war ein vorzüglicher Violinist und liess sich mit Beifall in Concerten hören. Von 1824 an gehörte er zur Opernkapelle.

Tolbecque, August, Sohn des Vorigen, geboren zu Paris am 30. März 1830, war gleichfalls Schüler des Pariser Conservatoriums und bildete sich zum Violoncellisten; er erhielt die ersten Preise und liess sich später in Niort (Departement des Deux-Sèvres) nieder.

Tolbecque, Charles Joseph, der zweite Bruder von Johann Baptiste, war Violinist, später Musikdirektor am Théâtre Variétés, für welches er mehrere Stücke schrieb, die beliebt waren.

Toller, Ernst Otto, ist am 8. Mai 1820 zu Altenburg geboren und wurde unter Leitung des Stadtmusikus Sachse daselbst zum Musiker erzogen. Später als Mitglied des Stadtorchesters seit 1838 wurde er Schüler des Musikdirektors C. G. Müller in der Theorie. 1845 trat er in die Kurkapelle in Bad Homburg und 1846 in das Leipziger Gewandhausorchester. 1848 wurde ihm die Direktion der Hof- und Militärmusik in Altenburg übertragen und 1859 erfolgte seine Ernennung zum Herzogl. Kapellmeister. Von seinen Compositionen sind nur wenige gedruckt.

Tollius, Jacobus, Philologe, zu Utrecht gegen 1630 geboren, studirte zu Deventer und Utrecht; lernte erst die Buchhandlung, war dann Secretär des

Gelehrten Heinsius, Gymnasial-Rektor und zuletzt Professor zu Duisburg; nachdem machte er Reisen durch Italien und Deutschland und starb in Armuth in Utrecht am 22. Juni 1696. T. veranstaltete eine zweite Ausgabe der sehr selten gewordenen Schrift von Bacchini: »*De Sistris*« und zwar unter dem Titel: »*De Sistris eorumque figuris ac differentia*« (Trajecti ad Rhenum, 1696, in 4°, 36 S. mit Platte), mit Hinzufügung einer kleinen sieben Seiten langen Abhandlung: »*De sistrorum varia figura*«. Beides ist aufgenommen von Graevius in »*Thesaurus antiquitatum romanorum*« (t. V, S. 407 u. folg., nebst einer Kupferplatte mit 26 Abbildungen von diesem Instrumente, 3½ Bl. gross Folio) und von Ugolino in »*Thesaurus antiquitatum sacraram*« (t. XXXII). Fétis (»*Biographie univ. des Musiciens*«, t. 8 p. 239) giebt den Nachweis, dass T. diese Schrift nur neu herausgegeben, nicht, wie Chauffepié (»*Nouveau dictionnaire historique et critique*« t. IV, p. 465, Note L) angiebt, ins Lateinische übersetzt habe, da Bacchini selbst sie schon in dieser Sprache herausgegeben hatte.

Tollmann, Joh., geboren 1775 zu Mannheim, lebte seit 1805 in Basel, wo er am 22. October 1829 starb, machte sich um die Pflege der Tonkunst in der Schweiz verdient. Seine Tochter Ida war eine geschätzte Clavierlehrerin in Basel.

Tolomas, le P. Charles Pierre Xaver, Jesuit, geboren zu Avignon 1705, starb zu Lyon 1763. Am College de la Trinité lehrte er die schönen Wissenschaften. Aus der Akademie der Wissenschaften, zu der er gehörte, schied er wegen einer Diskusion, die er mit dem Encyklopädisten und den Freunden d'Alembert's hatte, aus. Zu den vielen seiner gedruckten und ungedruckten Schriften gehören auch zwei für die Akademie bestimmt gewesene Aufsätze, welche sich im Manuscript auf der Bibliothek zu Lyon No. 965 befinden: »*Melographie ou declamation notée des anciens*«.

Tomalinson, Kellom, ein musikverständiger Tanzmeister zu London im Anfange des 18. Jahrhunderts, hat herausgegeben: »*Original Art of Dancing, with Dances and their Musik, composed by Tomlinson*«. Sein Bildniss, 1716 gemalt und 1754 gestochen, befindet sich vor diesem Tractat.

Tomascheck, Johann Wenzel, geboren am 17. April 1774 zu Skutsch in Böhmen, erlernte zwei Jahre lang unter dem Regenschori Wolf in Chrudin Violine und Gesang. 1787 fand er zu seiner wissenschaftlichen Ausbildung im Kloster Iglau Aufnahme. In der Musik erhielt er während der nächsten neun Jahre keinen weiteren Unterricht, sondern half sich durch Selbststudium weiter und gelangte mit Hülfe der Lehrbücher von Marpurg, Kirnberger, Mattheson und Türk in der Composition und dem Clavierspiel zu einer bedeutenden Stufe der Fertigkeit. In Prag, wo er Jurisprudenz studirte, hatte er das Glück, in einem seiner Clavierschüler, dem Grafen Georg von Bourgnay, einen Protektor zu finden, der es ihm ermöglichte, seinem eigentlichen Berufe, der Tonkunst, leben zu können. Mit dem Titel eines gräflichen Tonsetzers und einem ansehnlichen Gehalt nahm der Graf ihn in sein Haus. Auch als nach zweijährigem Aufenthalte T. sich mit der Schwester des Dichters Egon Ebert verheiratete und ein eigenes Haus bezog, behielt er alle Benifizien, welche dieser Kunstfreund ihm zur Sicherheit einer unabhängigen Stellung zugewiesen hatte. T. hat sich als Componist, Clavierlehrer und Lehrer einen bedeutenden Ruf erworben. Zu seinen Schülern gehören Kittel, Dreyschock, Schulhoff, Kuhe, Tedesco, Sig. Goldschmidt, Worzischek, Würfel u. A. Seine Compositionen, einige 80 Werke für Kirche, Orchester, Gesang, Clavier, sind eigenthümlich, leider nicht allgemeiner bekannt geworden. Die Hauptwerke sind: »*Missa cum graduali et offertorio*«, vierstimmig mit Orchester«, op. 46 (Prag, Enders). »*Hymni in sacro pro defunctis cantari soliti etc.*«, vierstimmig mit Orchester, op. 70 (Prag, Berra; Mainz, Schott). »Seraphine«, Oper, im Nationaltheater zu Prag 1811 aufgeführt). »Leonore«, Ballade von Bürger, für Clavier arrangirt, op. 12 (Prag, 1808). Cantate zur dritten Vermählung Franz I. Neue Sammlungen Goethe'scher Gedichte, für eine Stimme mit Piano. Mehrere Sammlungen böh-

mischer und deutscher Gesänge, op. 2, 6, 32, 34, 48, 50, 67 (Prag und Leipzig). Symphonie für grosses Orchester, op. 19 (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Clavierconcert für Orchester, op. 18 (Wien, Haslinger). Quartette und Sonaten, Clavierstücke, welche in Leipzig bei Peters und Hoffmeister, in Wien bei Haslinger, in Zürich bei Hug erschienen sind, u. A. T. starb am 3. April 1850.

Tomaselli, ein trefflicher Baritonsänger und Gesanglehrer, der seine Laufbahn in Mailand begann, darauf in Salzburg in der Fürstlichen Kapelle sang und 1812 in Wien als Hofsänger engagirt wurde. Er unterrichtete die Milder, die Sessi u. A.

Tomasi, Blasius, Organist zu Comacchio im Herzogthum Ferrara. Anfangs des 17. Jahrhunderts veröffentlichte er nachstehend verzeichnete Werke: »*Madrigali a cinque voci*«, op. 1 (Venedig, 1611). »*Il secondo libro de Madrigali a cinque et a sei voci, con il basso continuo; de quali parte si potrà cantare con l'instrument a senza; et parte necesseriamente lo ricerca, havendo posto nel fine la tavola che insegnera il modo per concertanti*« (in Venetia, app. Bartolomeo Magni, 1613, in 4°). »*Motetti a* 2, 3, 4 *voci con litanie a* 4 *voci*« (ibid., 1615, in 4°). »*XL concerti a* 1—8 *voci*« (ibid.).

Tomasini, Luigi, Violinist, in Italien um die Mitte des 18. Jahrhunderts geboren, war Orchesterdirektor der Kapelle des Fürsten Esterhazy zu derselben Zeit, als Haydn dort als Componist angestellt war. Später war er Concertmeister in Mecklenburg-Strelitz, wo seine Gattin Sophie geb. Croll, eine Schülerin Righini's, als Sängerin angestellt war. 1812 gaben beide in Berlin Concerte. Gedruckt sind von ihm: »Drei Duos für zwei Violinen« (Wien, Mollo). »Zwölf Variationen für die Violine allein«. Im Manuscript: Concerte mit Orchester, Streichquartette.

Tombolini, Raphael, Sopransänger an der königl. Oper zu Berlin, war zu Fermo im Kirchenstaate am 18. Januar 1766 geboren und wurde im Auftrage des Königs, der einen talentvollen jungen Sänger zu haben wünschte, vom preussischen Gesandten zu Turin, Chambrier, engagirt. In Bologna hatte er Generalbass und Gesang bei Gibelli studirt, und in Berlin, wo er am 15. Novbr. 1784 anlangte, nahm er noch Unterricht bei dem Italiener Concialini. Nach seiner Ankunft musste er dem Könige eine Arie von Graun vom Blatte vorsingen, wobei ihn Fasch am Flügel begleitete. Am 24. Decbr. trat er zum ersten Male als Apollo im »Orpheus« von Graun auf und sang bis zur Auflösung der italienischen Oper 1807, mit Ausnahme der Oper »Vasco« von Himmel, in italienischen, gleich der genannten vom Repertoir verschwundenen Opern. T. war der einzige italienische Sänger, der in königl. Diensten blieb, er musste sich verpflichten, jährlich wenigstens einmal entweder in der Oper oder in Concerten zu singen. Sein letztes Auftreten fand am 17. Decbr. 1815 in der Oper »Der Zauberwald« von Righini statt, worauf er 1817 pensionirt wurde. Er liess sich darauf in Charlottenburg nieder und ertheilte Gesangunterricht; er feierte dort auch den Tag seiner fünfzigjährigen Anwesenheit in Berlin. Am 27. October 1839 starb er und ward auf dem katholischeu Kirchhof zu Berlin beerdigt. Seine höchst klangvolle Stimme soll einen ausserordentlichen Umfang gehabt haben, sein Vortrag edel und beseelt gewesen sein. (Siehe »Spener'sche Zeitung« 1834 und Berliner »Tonkünstler-Lexikon« von Ledebur, S. 601).

Tomconi Dutillien, Irene, erste Sängerin an der italienischen Oper in Wien, ungefähr 1760 geboren, sang erst in Neapel und wurde 1791 in Wien engagirt, wo sie bis zu ihrer Verheiratung 1801 thätig blieb. Sie wurde als Sängerin hoch gerühmt.

Tomeoni, Florido, Professor des Gesanges, geboren zu Lucca ungefähr 1757, liess sich 1785 in Paris nieder, nachdem er auf dem Conservatorium zu Neapel gebildet worden war. Er widmete sich dem Unterrichte, speciell für den Gesang und die Kunst des Begleitens und gab die folgenden beiden darauf bezüglichen Werke heraus: »*Méthode qui apprend la connaissance de l'harmonie*

et la pratique de l'accompagnement, selon les principes de l'école de Naples« (Paris, 1708, in 4°). *»Théorie de la musique vocale, ou des dix règles qu'il faut connaître et observer pour bien chanter, ou pour apprendre à juger soi-même du degré de perfection de ceux que l'on entend«* (Paris, Pougens an VII (1799), in 8°, 138 p. Ferner die Compositionen: *»Sonate pour le piano«* (Paris, chez l'auteur). *»Le Rossignol et la Fauvette«*, Cantate mit Orchester oder Piano (ibid. 1798). »Rondo für Sopran und Orchester oder Piano«. *»Paul au tombeau de Virginie* für eine Stimme mit Clavier oder Orchester«. T. starb zu Paris im Monat August 1820. Seine Tochter:

Tomeoni, Erminie, war auf dem Pariser Conservatorium und durch den Vater gebildet und trat zuerst bei der komischen Oper in Paris auf. 1844 wurde sie von Florenz aus, wo sie am Theater Pergola sang, für Mexiko engagirt, wohin sie sich in Genua einschiffte. Das Schiff scheiterte, und erst nachdem sie mit einigen anderen Leidensgefährten, die sich auf einer Barke gerettet hatten, auf derselben 17 Tage in Todesgefahr umhergeschwommen war, landete sie in Amerika.

Tomeoni, Pelegrino, Bruder von Florido, geboren zu Lucca 1759 studirte in Florenz, wo er sich auch später als Gesanglehrer niederliess, Musik unter Baccini, Schüler des P. Martini. Er gab das nachstehende Lehrbuch heraus: *»Regole pratiche per accompagnare il basso continuo, esposte in dialoghi per facilitarne il possesso alla principiante gioventù«* (Florenz, 1795, in 4°). Abbé Santini besass die Partitur einer vierstimmigen Composition: *»Le Salmi del vespro a* 4 *voci«* von Tomeoni.

Tomkins, Organist und Componist, war in Glocester, wo sein Vater Sänger der Kirchenkapelle war, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geboren. Er studirte unter Byrd, trat ebenfalls ungefähr 1580 als Sänger in die königl. Kapelle ein und wurde später Organist dieser Kapelle. 1607 erhielt er die Stelle des Bakkalaureus der Musik an der Universität Oxford und einige Jahre später übernahm er das Amt des Organisten an der Kathedrale von Worcester, in welchem Amte er wahrscheinlich gestorben ist. Zur Zeit der Cromwell'schen Herrschaft lebte er noch. Von seinen Arbeiten, die in England ihrer Zeit geschätzt wurden, können angeführt werden: *»XXIV Songs of* 3, 4, 5 *and* 6 *parts«* (London, in 4°). *»Chatedral music or Music dedicated to the honour and service of God, and to the use of cathedrals and churches of England, especially the chapel royal of king Charles the first«* (London, 1623, in 4°, zweite Ausgabe 1668). Die Gesänge dieser Sammlung, die in Anthems, Hymnen und andern Kirchenstücken bestehen, sind fünfstimmig. Einige Madrigale von T. sind in der Sammlung *»The Triumph of Oriana«* zu finden. Ein Manuscript von Clavier- und Orgelstücken befand sich im Besitz des M. Farrenc. Diese sind augenscheinlich nach der 1624 von Samuel Scheidt herausgegebenen *Tabulatura nova* gearbeitet.

Tommasi, Pater Joseph Maria, lateinisch Thomasius, ältester Sohn des Prinzen von Parma, wurde im Schlosse Alicate in Sicilien am 14. Septbr. 1649 geboren und trat, 17 Jahre alt, in den Theatinerorden, wo er ein höchst entsagensvolles Leben führte, sich aber die umfassendsten Kenntnisse in der griechischen, hebräischen und chaldäischen Sprache, in der Philosophie und den kirchlichen Wissenschaften aneignete. Vom Papste Clemens VI. erhielt er die Cardinalswürde und starb am 1. Januar 1713. Seine Schriften sind insofern für den Musikhistoriker von Werth, als sie vieles auf die alten Antiphonien, Litaneien, Kyrie eleison und andere kirchliche Gebräuche beim Messesingen Bezügliche enthalten. Einige erschienen unter dem angenommenen Namen Carus. Das Bedeutendste ist: *»Codices sacramentorum nongentis annis vetustiores, nimirum Libri III sacramentorum ecclesiae. Missale Gothicum, sive gallicanum vetus. Missale Francorum. Missale Gallicanum Vetus«* (Rom, 1680, in 4°). *»Psalterium juxta editionem Romanam et Gallicam, cum canticis, hymnario et orationali«* (Rom, 1683, in 4°). *»Responsorialia et Anthiphonaria Romanae eccle-*

siae a S. Gregorio magno, disposita cum appendice monumentorum veterum et scholiis« (Rom, 1686, in 4°). *»Antiqui libri Missarum Romanae ecclesiae, id est Antiphonarium S. Gregorii«* (Rom, 1691, in 4°). *»Officium Dominicae Passionis feriae VI Parasceve, Majoris Hebdomadae, secundum ritum Graecorum«* (Rom, 1693, in 4°). *»Psalterium cum canticis et versibus primo more distinctum, argumentis et orationibus vetustis etc.«* (Rom, 1697, in 4°).

Tommasi, Giovanni Batista, geboren zu Mantua um die Mitte des 17. Jahrhunderts, nur bekannt durch seine Oper *»Sesto Tarquinio«*, 1678 in Venedig aufgeführt.

Tonassi, Pietro, Contrabassist und Professor des Contrapunkts und der Harmonielehre, ist als der Uebersetzer der Reicha'schen Harmonielehre aus dem Französischen ins Italienische zu nennen. Abgekürzt gab er diese unter dem Titel heraus: *»Trattato d'Armonia di Antonio Reicha, compendiato e recato dall' idioma francese nell' italiano, da Pietro Tonassi, con qualche Nota del Traduttore. Diviso in due libri«* (Milano Ricordi, 1844, in Fol.). Eine Oper, in Gemeinschaft mit Collaro componirt, und eine Anzahl Potpourri's für die Violine und Guitarre sind unbedeutend.

Ton, franz. *Ton*, heisst der Klang, sobald dieser nach Höhe oder Tiefe bestimmt abgemessen ist. Die mannichfache Bedeutung, welche das Wort ausserdem gewinnt, widerspricht dem nicht. Vielfach wird es für Klang der Instrumente angewendet. Man spricht vom Gesangton, vom Geigenton, vom Ton der Blasinstrumente, vom Orgelton u. s. w., wo man den Klang der Instrumente meint, weil dieser hier fast immer zugleich die Bedeutung des Tons gewinnt, in bestimmter abgemessener Höhe oder Tiefe auftritt, und weil nur so überhaupt der Klang der betreffenden Instrumente seine wohlthuende Wirkung ausübt. Weiter bezeichnet man damit auch das Intervall einer diatonischen Stufe, als Maass für die übrigen Intervalle. Man unterscheidet dementsprechend den Ganzton und den Halbton, und beide wiederum mathematisch von verschiedener Grösse: der grosse Ganzton (wie *c—d*) hat das Verhältniss von 9:8, der kleine Ganzton (wie *d—e*) das Verhältniss von 10:9, der Halbton aber erscheint bald im Verhältniss von 16:15, bald von 256:243. Dass man endlich früher und zum Theil auch noch jetzt unter »Ton« auch die Tonleiter und Tonart verstand, ist mehrfach erwähnt und kommt noch näher in Betrachtung.

Auf seiner untersten Stufe ist der Ton = Schall. Dieser entsteht durch die zitternde Bewegung elastischer Körper: von Stäben, die durch ihre eigene Steifheit elastisch sind, oder von Saiten, die durch die Spannung elastisch werden; von ebenen und gekrümmten Scheiben und begrenzten Luftsäulen. Erfolgen diese Schwingungen regelmässig und sind sie nicht von zu kurzer Dauer, so entsteht ein Klang und sobald Höhe und Tiefe zu unterscheiden sind, der Ton. Doch müssen sich diese Schwingungen innerhalb gewisser Grenzen der Schnelligkeit halten, wenn der Ton hörbar werden soll. Die Anzahl der Schwingungen, welche der klingende Körper in einer bestimmten Zeit vollführt, bestimmt die Höhe oder Tiefe des Tons. Dieser heisst: hoher Ton, wenn die Schwingungen schnell erfolgen; tiefer Ton, wenn sie langsam geschehen. Die Grenzen der Schnelligkeit dieser Schwingungen, bei deren Ueberschreiten das menschliche Ohr keinen Schall mehr vernimmt, scheinen für verschiedene Individuen auch verschieden zu sein. Gewöhnlich nimmt man nach Baumgartner (»Die Naturlehre nach ihrem gegenwärtigen Zustande«, dritte Auflage, 1829, p. 236) an, dass die Anzahl der einfachen Schwingungen, wenn sie gehört werden sollen, nicht geringer als 32 in der Secunde sein darf. Chladni giebt als Minimum ungefähr 30 Schwingungen in der Secunde an. Savart aber erzeugte Töne von 16 Schwingungen. Vermittelst eines 6 Fuss langen Stabes vernahm er schon mit 8 Schlägen = 16 Schwingungen einen zusammenhängenden Ton. Die Empfindung desselben liegt nur im Gehörorgan und hat derselbe auch hier seine Grenzen. Als die grösste Anzahl der Schwingungen, bei welchen noch ein wahrnehmbarer Schall entsteht, nehmen Biot

8192, Chladni 12,000, Olivier 16,000, Young 18000—20,000 in einer Secunde an. Nach W. Weber (»Akustik«) sind 30,000 in einer Secunde an das Ohr schlagende Wellen das Maximum für einen hörbaren Ton. Despretz aber erhielt durch Verkürzung kleiner Stimmgabeln noch musikalisch bestimmbare Töne bis zu 32,770 Schwingungen, also 4 Octaven höher als unser c^4 und selbst bis zu 36,500 Schwingungen glaubte er einen Ton zu hören. Savart aber hat gezeigt, dass man, unter der Voraussetzung, dass die Töne in der Höhe nicht zu sehr an Intensität abnehmen, auch noch bei 48,000 Schwingungen in der Secunde einen Schall vernimmt. In der Praxis verengt sich natürlich der Umfang bedeutend. Der tiefste Ton im Orchester ist E_1 des Contrabasses mit 41¼ Schwingungen, der höchste das d^5 der Piccoloflöte mit 4752 Schwingungen. Auf grössern Orgeln hat man noch C_2 mit 16½ Schwingungen; doch werden diese tiefern Töne unter E_1 nur mit ihrer höhern Octave in Anwendung gebracht, da sie allein gebraucht nicht recht feststehen. Das Ohr verliert hier schon an Fähigkeit zu unterscheiden. Nach der Höhe geht das Pianoforte meist bis zu a^4 mit 3520 oder c^5 mit 4224 Schwingungen. Innerhalb dieser äussersten Grenzen liegen nun eine zahllose Reihe von Tönen, von denen indess nur der kleinste Theil künstlerisch zu verwenden ist. Die Ausscheidung dieser künstlerisch verwerthbaren Töne erfolgt zumeist nach ästhetischen Rücksichten, aber die Natur unterstützt diesen Prozess wesentlich, ganz besonders dadurch, dass sie die einzelnen Töne unter sich in nähere oder entferntere Beziehungen gesetzt und dass sie die besonders günstigen den einzelnen Organen, wie den Menschenstimmen oder den Blasinstrumenten als leichter anzugebende eingewirkt hat.

Schon als blosses Material betrachtet ist der Ton unter allen Darstellungsmitteln der künstlerischen Thätigkeit unstreitig das wirksamste. Mit unwiderstehlicher Gewalt dringt er in das Innere, so dass man ihm kaum zu entrinnen vermag. Er wirkt dabei noch weit inniger und nachhaltiger als selbst Licht und Farbe. Gegen die Wirkung dieser beiden sich zu verschliessen ist leicht, nicht so gegen die des Tons. Er überfällt und überrascht, nimmt uns gefangen, wir mögen wollen oder nicht; er klingt noch lange in uns nach, wenn er selbst schon längst verhallt ist. Weil er unkörperlich ist, unbegrenzt und wesenlos erscheint, so erhebt er uns in höhere Welten, die sich ganz frei von allem stofflich Bewegten vor unserm Innern ausbreitet. Der Ton, schon in seiner rein materialistischen Erscheinungsform, vermag daher eine Gewalt über unsre Empfindung zu gewinnen, wie selbst nicht das Licht. Ein lang und einförmig fortklingender Ton wirkt aufregend bis zur Erschlaffung; bei sich steigernder Stärke kann seine Wirkung unheimlich furchtbar werden; bei Abnahme bis zum Verschwinden fieberhaft ängstlich; während die rasch vorübersausenden Tonfiguren Gemüth und Gedanken zu verwirren im Stande sind und der Wechsel von all diesen verschiedenen Erscheinungsformen schon einen angenehmen Totaleindruck zu gewähren vermag.

So erlangt schon der Ton als natürliches Darstellungsmaterial in seiner ungebändigten Naturkraft eine höhere ästhetische Bedeutung als Marmor oder Metall und selbst als Farbe nnd Licht. Indem dann der schaffende Genius diese verschiedenen Erscheinungsformen nach bestimmten künstlerischen Principien ordnet, hebt er ihre Naturgewalt nicht auf, sondern er macht sie seiner Idee dienstbar, so dass sie zum beredten Verkünder derselben werden. In diesem Bestreben nun erfolgt auch die oben erwähnte Ausscheidung der künstlerisch verwerthbaren Töne aus der grossen Masse von überhaupt zu erzeugenden.

Helmholtz ist der Meinung, dass das tiefe E des Contrabasses mit 41 Schwingungen der tiefste künstlerisch zn verwendende Ton sei, dass das sechzehnfüssige C der Orgel mit 33 Schwingungen zwar noch eine ziemlich continuirliche Empfindung von Dröhnen gebe, aber ohne dass man ihm einen bestimmten Werth in der musikalischen Scala zuschreiben könne. Er nimmt an, dass bei etwa 30 Schwingungen die Tonempfindung beginnt, aber erst bei 40 die Töne anfangen, eine bestimmte musikalische Höhe zu bekommen. Nach der

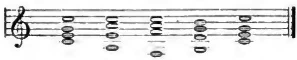
Höhe gelten das viergestrichene *a* mit 3520 oder das fünfgestrichene *c* mit 4224 Schwingungen bei dem Pianoforte als höchste Töne; beim Orchester das fünfgestrichene *d* mit 4752 Schwingungen.

Die Scheidung und Eintheilung der brauchbaren Töne innerhalb dieses weiten Raums vom tiefsten zum höchsten erfolgt nun auf Grund der Untersuchung ihres Verhältnisses zu einander. Wenn der Ton an sich, als Klang von bestimmter Höhe, mehr elementar, sinnlich reizend wirkt, so wird diese Wirkung schon eine höhere, wenn er zugleich in gewisse Beziehungen zu andern tritt, denn dabei erweist sich der Geist bereits schaffend thätig und die Erkenntniss dieser Thätigkeit gewährt einen höhern als nur elementaren Genuss. Die Intervalle zu beachten und festzustellen war erste Voraussetzung der gesammten weiteren künstlerischen Thätigkeit. Damit war aber auch geboten, die Grenzen der Intervalle in den Tönen zu fixiren. Mit diesem Unterscheiden der Töne und Intervalle beginnt demnach die Entwickelung der Tonkunst. Unser Ohr ist nicht so genau, als die mathematische Berechnung; es vermag nur die vollkommenen, im nahen und darum verträglichen Verhältniss stehenden Intervalle zu unterscheiden und so heben sich aus der Reihe möglicher Töne eine kleine Anzahl bestimmt geschiedener heraus, mit denen der künstlerisch schaffende Menschengeist zu operiren beginnt. Zwar wird dieser ganze Prozess durch die Natur wesentlich unterstützt. In der Menschenstimme und in einigen Naturinstrumenten sind jene bestimmt geschiedenen Töne der diatonischen Tonleiter so fest gefügt, dass ihre Erzeugung wenig Schwierigkeiten bereitet. Allein die Beherrschung des Muskelapparats und des einfachsten Mechanismus jener Naturinstrumente setzt immer eine gewisse Uebung und Erfahrung voraus und auch das Ohr bedurfte beider, um die Intervalle unterscheiden zu lernen. Es ist daher wohl als unzweifelhaft anzunehmen, dass die weiten Intervalle zuerst sich abhoben aus der Masse ununterschiedener Töne. Das Intervall der Octave war jedenfalls am leichtesten zu finden und so ist es auch erklärlich, dass von den ersten Zeiten der Entwickelung der verschiedenen Tonsysteme an allen diesen Experimenten die Octave zu Grunde liegt. Dies Intervall in der bequemsten Weise getheilt führte ganz naturgemäss auf das der Quint, im weitern Verlauf ganz consequent auf das der Quart und so ist recht wohl anzunehmen, dass, wie Boëthius berichtet, die älteste Lyra in diesen Tönen *c—f—g—c*, dem ganzen Tonreichthum jener Zeit, gestimmt gewesen ist. Die weitere Theilung der Quint ergab dann die Terz und deren Theilung, die Secunde. Damit aber waren die sämmtlichen Töne der Tonleiter gewonnen und der besondere Gang, den dieser ganze Prozess bei den verschiedenen Völkern und in verschiedenen Jahrhunderten nahm, erzeugte die verschiedenen Tonleitern (s. d.), Tonsysteme (s. d.), Tonarten (s. d.) u. s. w.

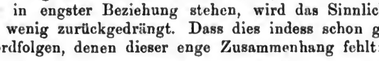
Dieser ganze Prozess wird, wie erwähnt, durch die Natur wesentlich unterstützt, allein er ist vielmehr durch ästhetische, als durch unabweisbare Naturgesetze hervorgerufen. Die Ordnung eines bestimmten Tonmaterials zu in sich geschlossenen und gegliederten Tonleitern und Tonsystemen hat nur den einen Zweck, das Material für die künstlerische Verwerthung geeignet zu machen. In diesem Bestreben werden die Untersuchungen über das Verhältniss der einzelnen Töne und Intervalle zu einander angestellt und man erkannte, dass die Naturgesetze den Anforderungen der ästhetischen Nothwendigkeit vollständig entsprechen. Früh schon erlangte man die Einsicht, dass die einzelnen Töne ein näheres oder entfernteres Verhältniss zu einander gewinnen und dass hierauf die mehr oder weniger angenehme Wirkung der Intervalle beruht. Man erkannte ferner, dass, wenn man eine Saite in zwei Theile theilt, oder einen klingenden Luftstrahl verkürzt oder verlängert, die Töne der beiden Theile eine Consonanz bilden, wenn ihre Längen sich wie zwei einfache ganze Zahlen zu einander verhalten. Die Erkenntniss, dass eine genau um die Hälfte verkürzte Saite oder Pfeife die Octave des Tons der

ursprünglichen Länge giebt, musste nothwendig zu weitern derartigen Untersuchungen reizen und so gelangte man allmälig auf ganz natürlichem Wege zur Feststellung der Verhältnisse der Intervalle der Tonleiter: man erkannte, dass $^2/_3$ der Länge der Saite die *Quint* ergiebt, $^3/_4$ die *Quarte*, $^3/_5$ die grosse *Sext*, $^4/_5$ die grosse *Terz*, $^5/_6$ die kleine *Terz* u. s. w. und dementsprechend konnte leicht die Anordnung und Begründung der *Tonleiter* in der angegebenen Weise erfolgen. Die weitere Verfolgung dieses Prozesses und die Anwendung, welche er gewann, wurde dann fast ausschliesslich nach *ästhetischem* Bedürfniss geregelt. Wir wiesen schon am andern Orte darauf hin, dass der *Ton* eine doppelte Verwendung findet, einmal selbständig als Baustein für Musikformen, das andremal als Grundlage für die Sprache. Wir zeigten dort, dass die Sprachlaute im Grunde nichts weiter sind, als ganz besonders behandelte Töne und dass die Sprache nur als verdichtetes Singen betrachtet werden muss, und wiesen nach, wie alle Culturvölker der Erde den letztern Weg zuerst einschlugen, erst den Ton zur Sprache ausbildeten und mit Hülfe des mehr selbständig wirkenden Tons dieser kunstvollere Gestaltung geben. Wie sich darnach *Tonleiter* und *Tonsystem* anders gestalten, werden die betreffenden Artikel noch näher beleuchten. Wie wenig alle diese Verhältnisse absolute Bedeutung haben, wird ja auch dadurch bewiesen, dass selbst bis auf den heutigen Tag ein allgemeiner *Normalton* noch nicht festgestellt werden konnte. Um eine absolute Höhe festzustellen, hat man einen Ton mit bestimmtem Längenmaass und demnach mit einer bestimmten Anzahl Schwingungen als *Normalton* angenommen, nach welchem die übrigen als Octave, Quint, Quart, Terz u. s. w., wie oben angegeben worden ist, gemessen werden. Aber auch dieser Normalton ist durchaus willkürlich, und er wird noch heute, wie unter *Normalton* nachzulesen ist, in den verschiedenen Ländern verschieden angenommen.

Schon auf dieser unteren Stufe der Bildung von *Tonsystemen* und ihrer speciellen Anwendung zur Vollendung der künstlerischen Gliederung der Sprache verliert der Ton seine nur sinnliche reizvolle Macht. Während der einzelne Ton vorwiegend die Nerven reizt, und nur indirekt auf die Phantasie wirkt, gewinnt das Intervall schon eine höhere Bedeutung, indem es auch den Verstand direkt anregend in Thätigkeit setzt. Das ist dann noch in erhöhtem Maasse der Fall, wenn die Töne zu wirklichen Tonformen zusammengefasst werden. Der Ton gewinnt dreifache Existenzform, *melodisch*, als Glied einer Reihenfolge von Tönen (s. *Melodie*), *harmonisch* als Glied eines Zusammenklangs und *rhythmisch*, der Zeitdauer nach gemessen. Es wird möglich sein, an einem einzigen Beispiel das Verhältniss dieser verschiedenen Erscheinungsformen zu einander etwas näher darzulegen. Die reinen Accorde

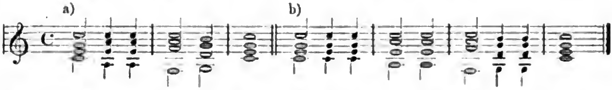


in dieser Weise von Instrumenten oder Singstimmen ausgeführt, wirken, wenn auch nicht ausschliesslich, doch vorwiegend nur sinnlich reizvoll. Der Accord ist im Grunde schon ein künstlerisches Gebilde als Vereinigung von Klängen; allein sie wirkt doch in dieser Weise so vorwiegend sinnlich anreizend, dass die andere Wirkung zurücktritt. Auch dadurch, dass die Accorde hier unter sich durchaus in engster Beziehung stehen, wird das Sinnliche ihrer Klangwirkung noch wenig zurückgedrängt. Dass dies indess schon geschieht, ersieht man aus Accordfolgen, denen dieser enge Zusammenhang fehlt:

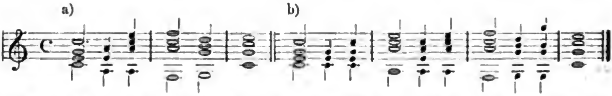


und die daher nur sinnlich reizende Wirkung erzielen.

Sobald nun bei der oben verzeichneten Accordfolge eine Art von Rhythmus hinzutritt, wird die Wirkung schon eine höhere als nur rein sinnliche:



In der Besonderheit desselben macht sich bereits das Vorhandensein einer besondern Idee bemerkbar. Tritt dann weiterhin noch die Melodie selbst in ihrer einfachsten Führung hinzu:



so wird zwar die sinnliche Wirkung des Ganzen erhöht, aber diese wird zugleich in den Dienst der höhern Idee gestellt. (S. Melodie und Rhythmus.) So vereinigen sich Melodie, Harmonie und Rhythmus zur Darstellung der höchsten Idee im Kunstwerk. Der Ton ist nicht mehr nur ein Mittel, die Sinne angenehm zu reizen und aufzuregen, sondern er wird zugleich zum Baustein für kunstvolle Formen, in denen die höchsten und heiligsten Ideen Gestalt gewinnen. Nur unter dieser Voraussetzung wird die Tonkunst überhaupt erst zur Kunst. So lange der Ton noch andern Zwecken dient, so lange er eben nur mit der Sprache sich verbindet, um diese klangvoller herauszubilden, oder so lange er nur äusserliche Handlungen und die Bewegungen, dieselben regelnd, begleitet, kann von einer Tonkunst noch nicht die Rede sein. Diese beginnt erst, wenn ein gestaltender Inhalt wirkliche Tonformen erzeugt.

Aus diesen Erörterungen sind auch die verschiedenartigen Anwendungen, welche im Sprachgebrauch von dem Begriff »Ton« noch gemacht werden, zu erklären. Wenn man bei einem Sänger oder Geiger von seinem grossen oder kleinen, dicken oder dünnen, weichen oder harten »Ton« spricht, so meint man allerdings im Grunde den »Klang«, allein dennoch scheint jene Bezeichnung »Ton« die richtigere, weil, wie schon oben angedeutet worden ist, diese Künstler nicht nur den Klang ihres betreffenden Instruments hören lassen, sondern dieser ist zugleich zum »Ton« gesteigert; hier ist es ganz unmöglich, Ton und Klang zu scheiden. Viel eher kann man von dem Instrument sagen: es habe einen guten Klang, klinge gut, weil man hierbei diesen wirklich als losgetrennt vom Ton sich denken kann und muss. Eine eigenthümliche Anwendung fand das Wort in der mittelalterlichen Dichtkunst. Bei den Minnesingern galt er ebenso für Melodie wie auch für Versbau und strophisches Versgefüge. Die achtzeilige alexandrinerartige Strophe, in welchem das Hildebrandlied und andere Volksepen gedichtet sind, heisst der Hildebrandton. Die dreizehnzeilige Strophe der »Berner Weise« hiess auch der Herzog-Ernst-Ton; die siebenzeilige Strophe des jüngern Titurel hiess »der schwarze Ton Klingsors« u. s. w. Wer den eigenthümlichen Vers- und Strophenbau eines andern Dichters nachahmte, wurde als Tönedieb gescholten und verachtet. Nachdem dann die Melodie selbständiger heraustritt, die eben dies strophische Versgefüge in ihrer Weise nachbildete, ging dann der Name »Ton« selbstverständlich auf die Melodie über und die Bezeichnung im Tone: »Der alte Greis« zeigt an, dass das neue, so bezeichnete Lied nicht nur im Vers- und Strophenbau dem ältern Liede: »Der alte Greis« nachgebildet ist, sondern dass es auch nach der Melodie desselben gesungen werden soll. Der »Paviertou« bezeichnet Melodie und Strophe des Liedes von der Schlacht bei Pavia. Beliebt war im 16. Jahrhundert der »Bruder Veits Ton«, kaum weniger der »Lindenschmidt Ton«, der »Stortebecker Ton«, der

»Benzenauer Ton«; »Schilhers Hofton« war ein Meistersängerton; weiterhin hatte man mehrere »Schweizertöne« oder »Reutertöne« (Melodie und Strophenbau von Reiterliedern). Der »Spete Ton« war auch ein Meistersängerton. Diese eigenthümliche Bezeichnung erhielt sich so lange während der Entwickelung des deutschen Liedes, als eben Melodie und strophisches Versgefüge im engsten Zusammenhange blieben. Die neu zu erfindende Melodie wurde möglichst genau der Strophe angepasst, und wurde umgekehrt zu einer vorhandenen Melodie ein neues Lied gedichtet, so geschah dies selbstverständlich im engsten Anschluss an die, die Strophe erzeugende Melodie. Erst als die letztere selbständiger wurde, indem sie sich die auf dem Gebiet der Instrumentalmusik viel freier und mannichfaltiger sich entwickelnde Rhythmik aneignete und der sprachlichen Darstellung der Strophe eine viel mannichfaltigere musikalische beigab, schieden sich auch die Begriffe; man nannte seitdem die gesangliche Darstellung der Strophe Melodie und scheidet sie damit von der sprachlichen. An Stelle der Bezeichnung: »im Tone« wählen wir die jetzt entsprechender »nach der Melodie«, bei Liedern, welche nach vorhandener Melodie und Strophe gedichtet sind.

Tonabstand, ein, nicht gerade glücklich gewählter Ersatz für die Bezeichnung: Intervall.

Tonale Fuge, ***Fuga tonale, in tona, del tuono,*** heisst die Fuge, welche bei der Beantwortung nach der sogenannten Octavtheilung erfolgt, so dass Führer und Gefährte sich gegenseitig ergänzen, indem dieser in der untern Hälfte antwortet, im Fall jener in der obern Hälfte eingetreten ist. Bei der ***Fuga reale*** wird das Thema streng in der Quint beantwortet ohne diese Rücksicht, doch vermeidet man auch hierbei Ausweichungen.

a) Gefährte.



b) Führer.



Bei a) ist das Thema tonal beantwortet, in der untern Hälfte der Tonleiter sich bewegend folgt ihm der Gefährte in der obern, bei b) antwortet er in der Quint ohne diese Rücksicht.

Tonart, lat.: ***Modus,*** franz. und englisch: ***Mode,*** nennen wir die besondere Ordnung, nach welcher die künstlerisch verwendbaren Töne unter fortwährender Bezugnahme auf einen gewählten Grundton, gebracht werden. Der Artikel Ton schon zeigt, wie unter dem Bestreben, eine solche Ordnung in das gesammte Tonmaterial zu bringen, die Tonleiter entstand, und später wird gezeigt werden, dass eine solche von jedem Ton aus construirt wurde. Wird nun eine derartige, in sich fest bestimmte und gegliederte Tonreihe dem künstlerischen Schaffen derartig zu Grunde gelegt, dass dies durchaus dadurch beeinflusst wird, so wird die Tonleiter zur Tonart, deren natürlichen und unerlässlichen Bedingungen auch das betreffende Kunstwerk entspricht. Alle Völker, welche daher die Tonleiter ihrem künstlerischen Schaffen zu Grunde legten, wurden auch auf das System der Tonarten geführt. Doch geschah dies bei den vorchristlichen Völkern in sehr beschränktem Maasse, weil sie eine eigentlich künstlerische Thätigkeit doch nicht entwickelten. Bei den Chinesen (s. d.) wie bei den Indiern (s. d.) finden wir fein und sinnig ausgeführte Systeme von Tonarten, aber sie sind vielmehr das Produkt phantasievoller Spekulation als der, eine künstlerische Thätigkeit vorbereitenden Untersuchung. Die Völker des Orients schwelgen gern in phantastischen Anschauungen

und diese werden durch die geheimnissvolle Macht des Tons mächtig angeregt und so bilden sie die Tonarten mehr phantastisch und sinnreich als wirklich praktisch und schöpferisch anregend.

Es gilt dies zum Theil noch von den Griechen, bei denen doch die Praxis erheblichen Antheil an der Bildung der Tonleitern und Tonarten gewinnt und dann aber auch bedeutenden Vortheil aus ihnen zieht. Im Artikel System zeigten wir, dass bei ihnen in der Gesangspraxis das Tetrachordsystem vorherrschend ist, aber auch dies stellt sich uns in verschiedenen Arten (Quartengattungen) dar: als dorisch, lydisch und phrygisch. Das unterscheidende Merkmal bildet die Lage des Halbtons: beim dorischen Tetrachord liegt der Halbton am untern Ende: *e⁀f—g—a* und *h⁀c—d—e*, beim lydischen am obern Ende: *g—a—h⁀c* und *c—d—e⁀f*; beim phrygischen aber in der Mitte: *a—h⁀c—d* und *d—e⁀f—g*. Durchgreifender werden diese Unterscheidungen natürlich bei der Zusammensetzung der Tetrachorde zu Octavengattungen und Tonarten. Die Griechen erhielten auf diese Weise zunächst sieben Scalen und Tonarten, die sie noch mannichfach erweiterten (s. Griechische Musik). Dass indess diese sehr weit ausgeführte Theorie der Scalen und Tonarten von besonderm Einfluss auf die Musikpraxis geworden ist, erscheint zweifelhaft; auch sie ist vielmehr als ein Produkt einseitiger Spekulation und nicht als das nothwendige Ergebniss einer besonders sich gestaltenden Praxis anzusehen. Als solches erscheinen erst die sogenannten

Kirchentonarten, die dem ältesten Gesange, dem Choralgesange der christlichen Kirche zu Grunde liegen. Im Artikel System ist bereits darauf hingewiesen worden, dass der neue Inhalt, den das Christenthum brachte, nach einer breitern Melodieentfaltung drängte und dass deshalb die ersten Förderer des neuen Gesanges aus dem griechischen complicirten Tonsystem nur vier Scalen aushoben und diese zur Grundlage der neuen Gesangspraxis machten. Ambrosius, Bischof von Mailand (333—397), wird als derjenige genannt, der in dieser Weise dem Gesange eine ganz neue Geschichte begründete. Er wählte die phrygische, dorische, hypolydische und hypophrygische aus, bezeichnete sie aber als:
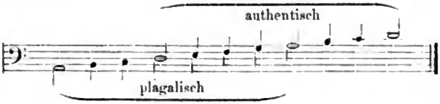
Erster Ton *(primus)*: *D—E⁀F—G—A—H⁀C—D.*
Zweiter Ton *(secundus)*: *E⁀F—G—A—H⁀C—D—E.*
Dritter Ton *(tertius)*: *F—G—A—H⁀C—D—E⁀F.*
Vierter Ton *(quartus)*: *G—A—H⁀C—D—E⁀F—G.*

Die griechischen Mönche belegten sie mit den Namen:

Protus (πρῶτος).
Deuterus (δεύτερος).
Tritus (τρίτος).
Tetrartus (τέτρατος).

Diese Tonleitern wurden insofern auch zu wirklichen Tonarten, als der ganze tonale Verlauf der Melodien sich streng an die in dieser Weise vorgeschriebenen Töne und das dadurch bedingte Verhältniss derselben unter einander und zu jenem Grundton hielt. Auf dieser neuen Grundlage erhob sich nun der christliche Gesang in so reicher Fülle, dass der beschränkte Raum jener vier Tonarten bald erweitert werden musste und es wird als das Hauptverdienst der Regelung der neuen Weise kirchlichen Gesanges unter und durch Papst Gregor d. G. betrachtet, dass jenen vier Tonleitern (Tönen) noch vier neue hinzugefügt wurden. Seitdem hiessen jene vier ambrosianischen authentische und die neu hinzugefügten plagale (von πλάγιος). Bei der Aufstellung dieser letztern verfuhr man wieder nach griechischer Theorie, nach welcher die Octave als aus Quint und Quarte zusammengesetzt erscheint. Bei der authentischen Führung der Tonleiter bildet die Quinte die untere, die

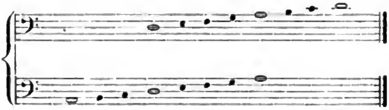
Quarte die obere Hälfte und es war somit die neue plagale Führung sehr leicht bewerkstelligt durch Versetzung der Quart, indem man diese der Quinte vorsetzte:



Dies Verfahren auch auf die andern authentischen Tonarten angewendet, ergab acht Tonarten:
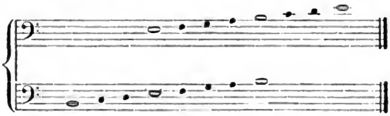
Erster Kirchenton
oder
1. authent. Ton.

Zweiter Kirchenton
oder
1. plagaler Ton.



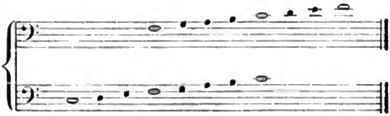
Dritter Kirchenton
oder
2. authent. Ton.

Vierter Kirchenton
oder
2. plagaler Ton.
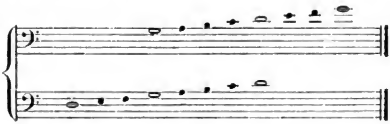


Fünfter Kirchenton
oder
3. authent. Ton.

Sechster Kirchenton
oder
3. plagaler Ton.



Siebenter Kirchenton
oder
4. authent. Ton.

Achter Kirchenton
oder
4. plagaler Ton.



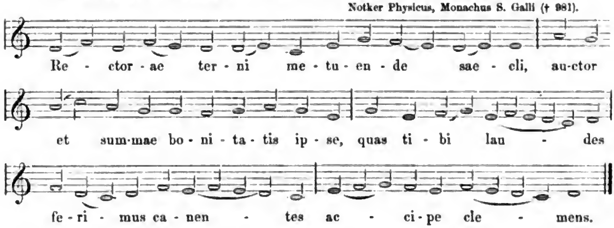
Die Verschiedenheit der Organisation dieser verschiedenen Tonleitern giebt ihnen und dementsprechend auch den auf denselben erbauten Melodien einen entschieden abweichenden Charakter. Der erste und der achte oben verzeichnete Kirchenton sind anscheinend ganz gleich, beide bewegen sich von *D* bis zu *d* und doch sind beide ganz verschieden organisirt; als erster Kirchenton hat die Scala von *D—d* die Quint *a* zum Mittelpunkt, als achter aber als plagaler Ton hat sie die Quart *g* zum Mittelpunkt und das verändert ihre ganze Organisation und dementsprend ihren Charakter. Damit ist zugleich der unterschiedene Charakter der übrigen Tonarten angedeutet. Der zweite, vierte, sechste und achte Ton sind nicht eben so selbständige Tonarten wie der erste, dritte, fünfte und siebente Ton, aus deren Versetzung sie erst entstanden sind. Die plagale Tonreihe findet in demselben Ton ihren Schwerpunkt, in welchem ihn die authentische findet, aber während ihn diese an die Enden verlegt, tritt er bei jener in die Mitte, so dass hier seine Wirkung entschieden gemildert und beeinträchtigt wird. Daher haben auch die plagalen Töne einen weichern, unentschiedenern Charakter als die authentischen. Diese erheben sich bis zur Dominant und über diese dann hinaus in energischem Emporschreiten, um dann wieder im Grundton zur Ruhe zu

gelangen. Der Plagalton dagegen beginnt schwankend mit dem Moment der Bewegung und findet Ruhe nur im authentischen Ton. Dieser gewinnt daher die Bedeutung der Tonica und jener die der Dominant und in diesem Sinne finden sie auch meist in der Praxis ihre Anwendung.

Es ist vielfach bestritten worden, dass der gregorianische Gesang in den ersten Jahrhunderten seiner vorwiegend einstimmigen Entwickelung sich der Chromatik ganz enthalten und nur streng innerhalb der Töne sich gehalten habe, welche die Tonleiter gewährt, und doch erscheint diese Thatsache ganz unzweifelhaft feststehend. Für die rein melodische Entfaltung ist der sogenannte Leitton durchaus nicht so Bedürfniss wie für die harmonische und so war es für den ersten Kirchenton durchaus nicht nöthig, *c* in *cis* zu verwandeln oder für den dritten *d* in *dis* und für den siebenten *f* in *fis* u. s. w. Um beim fünften Kirchenton den Tritonus *(f—h)* zu vermeiden, ohne *h* in *b* zu verwandeln, vermied man den Ton im Aufsteigen und nahm ihn nur im Absteigen. Einige Beispiele von ältesten Singweisen (aus Schubiger, »Die Sängerschule von St. Gallen«) mögen als Beweise hier stehen.
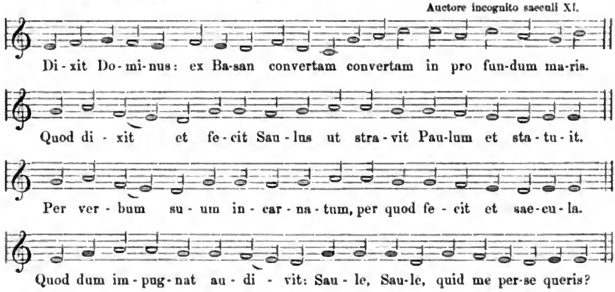
1. Hymnus de S. Othmaro (No. 44 der Beispiele bei Schubiger).

Notker Physicus, Monachus S. Galli († 981).



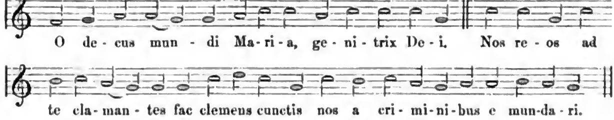
2. In Conversione S. Pauli Ap. (bei Schubiger, No. 50).

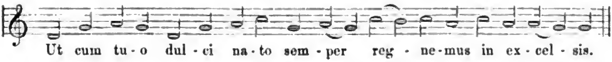
Auctore incognito saeculi XI.



3. Sequentia brevis de b. Maria (No. 51).
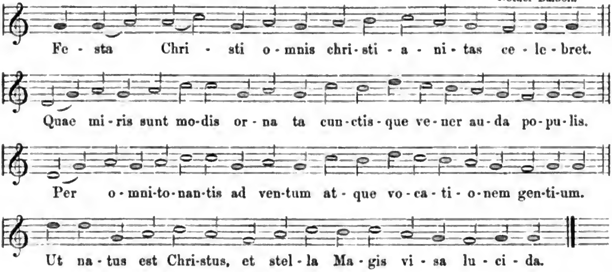
Auctore incognito.





4. Sequentia de Epiphania Domini (No. 8).

Notker Balboli.



Wir finden hier die vier authentischen Tonarten angewendet, die erste (No. 1), dritte (No. 2), fünfte (No. 3) und siebente (No. 4) und zwar ohne jede Veränderung irgend einer Stufe durch ein Kreuz oder Be. No. 3 erfasst den Ton *h* erst im Absteigen von der Quint *c* aus. Da wo indess die Melodie auf die Quart steigend geführt wird, mag wohl immer beim dritten Kirchenton *h* in *b* verwandelt worden sein. So lange dieser Gesang einstimmig blieb, war sonst gewiss wohl kaum ein Bedürfniss vorhanden, Veränderungen der ursprünglichen Intervalle vorzunehmen. Das wurde wesentlich geändert seit der allmäligen Ausbildung der Mehrstimmigkeit. Beispiel 3 zeigt zugleich, dass diese Gesänge nicht immer auch mit dem eigentlichen Finalton schlossen. Ursprünglich war der Umfang der Melodien unzweifelhaft auf den Umfang der Octave des betreffenden Kirchentons beschränkt; also im ersten auf *D—d*; im zweiten auf *A—D—a* u. s. w. Später wurde dann der Umfang erweitert, wie Bischof Theogerus von Metz bestätigt (lebte um 1100), ein Ton nach unten und oben hinzugefügt; der erste, zweite, dritte und achte Ton auch um zwei Töne nach oben und nach unten erweitert. Dadurch wurde die Organisation der Tonart nicht gestört oder schwankend gemacht, aber sie war weniger leicht zu erkennen. Die Tonlehrer waren daher bemüht, die charakteristischen Merkmale der einzelnen Tonarten aufzusuchen, und als solches gilt namentlich die Repercussion, das charakteristische Intervall, welches in jeder Tonart am meisten Bedeutung hat und deshalb öfter vorkommt; es sind dies im ersten, dritten, fünften und siebenten Ton die Quint der Finaltöne, im zweiten und sechsten die Terz und im vierten und achten die Quarte. Aus der Praxis der Erweiterung der einzelnen Scalen ergaben sich weiterhin die sogenannten Mischtöne *(toni mixti)* und Neutraltöne *(toni neutrales)*, die weder völlig den Gang eines authentischen, noch völlig den eines plagalischen Tons haben. Der Mischton steigt eine Octave oder auch noch höher und fällt eine Quarte, so dass er sich also das Gebiet des authentischen und des plagalen aneignet. Der Neutralton dagegen erhebt sich nicht über die Sext, fällt aber auch nicht unter die Terz, so dass man ihn weder als echt authentisch, noch echt plagalisch bezeichnen kann. Die weitere Praxis führte dann zu der Transposition der Scalen, der treuen Nachbildung der einen auf einem andern Grundton und dies erschwerte natürlich die Erkenntniss der Tonart immer mehr, so dass man auf neue Hülfsmittel zur Feststellung derselben bedacht sein musste. Als solches galten auch die sogenannten Tropen (s. d.), einzelne Melodieformeln, die treu nach den ursprünglichen Gesetzen der

Kirchentöne gebildet, beim Psalmen- und Responsoriengesange Anwendung fanden. Es waren ursprünglich Schlussclauseln für die entsprechenden Kirchentöne. Als sie dann wiederum vermehrt und erweitert wurden (als Differenzen, s. d. Art. Tropen), waren sie auch kein untrügliches Mittel mehr, die Tactart zu erkennen. So lange der ursprüngliche Umfang des betreffenden Tons nicht bedeutend überschritten wurde, gaben der Finalton (oder Schlusston), der für die authentische und plagalische Tonart gleich war, und der Ambitus, der Umfang, die sichersten Kennzeichen für die Tonart. Die authentische Tonart steigt alsdann eben eine Octave über den Grundton, die plagalische fällt eine Quart unter und steigt eine Quint über denselben und der Umfang, der Ambitus, wurde darnach Anfangs ebenfalls genau bestimmt. Als dieser überschritten wurde, war dann, wie oben erwähnt, die Repercussio ein sichereres Kennzeichen für den Ton und ist es auch geblieben durch die weiteren Umwandlungen und Erweiterungen des Systems hindurch.

In der Sängerschule zu St. Gallen bediente man sich zur Bezeichnung der Tonart besonderer Buchstaben:

a	bezeichnete den	I.	Kirchenton	*authentus protus.*
e	- -	II.	-	*plagis proti.*
i	- -	III.	-	*authentus deuterus.*
o	- -	IV.	-	*plagis deutri.*
v	- -	V.	-	*authentus tritus.*
H	- -	VI.	-	*plagis triti.*
y	- -	VII.	-	*authentus tetrardus.*
ω	- -	VIII.	-	*plagis tetrardi.*

Zuerst wandte man diese Buchstaben bei den Antiphonen der Vesper und den canonischen Stunden an, erst später auch bei den Hymnen und Sequenzen. Es ist nicht mehr festzustellen, ob diese Weise die Bezeichnung erst von Roman und seiner Schule eingeführt wurde, oder ob sie schon vorher in Gebrauch war. Nach Schubiger (»Die Sängerschule St. Gallen«, pag. 19) war sie im 10. und 11. Jahrhundert in St. Gallen und der ganzen Umgegend in Anwendung. Die ältesten Vesper-Antiphonarien der St. Gallener Stiftsbibliothek tragen diese Bezeichnung. Um diese Zeit hatte man auch bereits an Stelle der ursprünglichen Bezeichnung der Kirchentöne als ersten, zweiten, dritten Ton u. s. w. die griechischen Namen angenommen. Der Benediktinermönch Hucbald, der im Jahre 930 in hohem Alter starb, berichtet darüber (Gerbert, »*Scriptores*« I, pag. 127). Hucbald war mit der antiken Literatur durchaus vertraut und ein schwärmerischer Verehrer des Boethius und so entwickelte er auch die Eigenheit der Kirchentöne aus dem griechischen Tonsystem und es ist erklärlich, dass schliesslich auch die griechischen Namen für die Tonleitern und deren Tonarten adoptirt wurden. Dabei aber geschah es, doch wohl weil das tiefere Verständniss für die ursprünglichen griechischen Systeme verloren gegangen war, dass die Tonarten verwechselt, in eine andere Ordnung gebracht wurden: die ursprüngliche hypophrygische Tonart wurde jetzt zur mixolydischen und umgekehrt die mixolydische zur hypophrygischen, die dorische zur phrygischen und umgekehrt, nur die äolische blieb unverrückt, wie aus folgender Zusammenstellung zu ersehen ist:

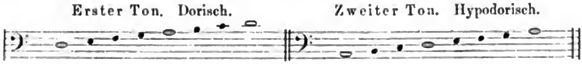
Kirchenton.		Griechisch.
(Zweiter) Aeolisch . . .	*A H c d e f g a*	Aeolisch.
(Vierter) Hypophrygisch	*H c d e f g a h*	Mixolydisch.
(Sechster) Jonisch . . .	*c d e f g a h* $\bar{c}$	Lydisch.
(Erster) Dorisch	*d e f g a h* $\bar{c}$ $\bar{d}$	Phrygisch.
(Dritter) Phrygisch . .	*e f g a h* $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$	Dorisch.
(Fünfter) Lydisch . . .	*f g a h* $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$	Jonisch.
(Sechster) Mixolydisch .	*g a h c d e f g*	Hypophrygisch.

Diese Benennung hat sich bis auf den heutigen Tag im Kirchengesange erhalten. Anfangs behielten die Tonlehrer wohl auch noch die frühere Bezeichnung als **erster, zweiter** Ton u. s. w. bei, aber schon die Theoretiker des 13. Jahrhunderts, wie Abt **Wilhelm** von **Hirschau** oder Abt **Engelbert** von **Admont** lehren die Kirchentonarten als identisch mit den griechischen Tonarten. Die ältere Bezeichnung erhielt sich auch noch in der Praxis, allein sie war doch mit der allmäligen Erweiterung des Tonsystems unbestimmter geworden, weil die Theoretiker von verschiedenen Punkten aus zu zählen begannen. Während in der älteren Bezeichnung *D* (dorisch) als erster Ton galt und *A* (äolisch) als zweiter, zählen **Hucbald** und **Guido** von **Arezzo** von *A* als erstem, als *tonus primus*. Später wurde wieder *D* dorisch zum ersten Ton. **Zarlino** (ein bedeutender Theoretiker des 16. Jahrhunderts) nahm *C* (jonisch) als authentische Octave zum ersten Ton, wodurch *G* (mixolydisch) zum plagalen zweiten Ton wurde u. s. w. Dem gegenüber wurde jene erwähnte griechische zur festbestimmten unzweifelhaften Bezeichnung.

Allmälig brach sich weiterhin die Anschauung Bahn, dass nicht nur jeder der vier Töne der Scala *d—e—f—g* Grundton eines authentischen Kirchentons sein könne, sondern dass man ebenso auch die andern drei Töne: *a—h* und *c* als Grundtöne authentischer Tonarten betrachten müsse, so dass die Zahl der authentischen Kirchentöne auf sieben anwuchs und da jede dann auch eine plagalische Führung zulässt, so ergiebt das **vierzehn** selbständige Kirchentöne. Allein die Tonreihe von *F—f* musste doch hierbei ausgeschieden werden, sie konnte nicht arithmetisch getheilt werden, indem sie den verpönten Triton *F—h* ergab, die Theilung der plagalischen Tonleiter *H—h* aber ergab das ebenso verpönte Intervall *H—f*. Beide Modi — die als **Hyperphrygisch** und **Hyperäolisch** einzufügen wären, blieben ausgeschlossen; mithin ergab das neue System **12 Tonarten. Glareau** in seinem: »*Dodecachordon*« (Basel, 1547) hat namentlich ausführlich die Theorie dieser zwölf Tonarten entwickelt. Sie stellen sich in folgender Weise dar:

Authentische Tonarten. — **Plagalische Tonarten.**

Erster Ton. Dorisch. — **Zweiter Ton.** Hypodorisch.



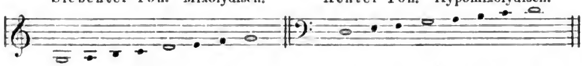
Dritter Ton. Phrygisch. — **Vierter Ton.** Hypophrygisch.



Fünfter Ton. Lydisch. — **Sechster Ton.** Hypolydisch.



Siebenter Ton. Mixolydisch. — **Achter Ton.** Hypomixolydisch.



Neunter Ton. Aeolisch. — **Zehnter Ton.** Hypoäolisch.
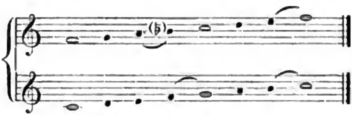


Elfter Ton. Jonisch. — **Zwölfter Ton.** Hypojonisch.
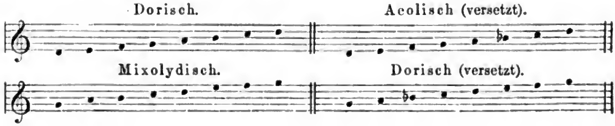


Wie schon erwähnt wurde, blieben bei der melodischen Verwendung dieser Tonarten die chromatischen Veränderungen des Tones, sowohl ♭ als ♯, ausgeschlossen bis auf einige vereinzelte Fälle. Schon bei der dorischen Tonart (dem ersten Kirchenton) machte, wie wir früher zeigten, der arg verpönte Tritonus *(f—h)*, das *Mi* contra *fa*, eine vorsichtige Führung der Melodie nothwendig, oder aber die Veränderung des *h* in *b*. Dies ist natürlich erst recht beim fünften Ton, der lydischen Tonart, der Fall, und Guido schon giebt im achten Kapitel des Microlog als Grund der Einführung des *b rotundum* an Stelle des *b quadratum* ♮, des *h*, die Umwandlung der grossen Quarte *f—h* in *f—b* an. Daher behandeln die Theoretiker auch das *b* und ♮ als einen Ton, jenes als *Nona prima* und dies als *Nona secunda*. Darnach wurde auch die Einführung des einen oder des andern bestimmt. Nur wenn es direct oder indirect die Vermeidung des Tritons galt, wurde *h* in *b* erniedrigt. Später gewann das *b* aber noch eine andere Bedeutung für die Bildung der Tonleiter. Wenn bei der lydischen Tonart zur Vermeidung des Tritons *h* in *b* verwandelt wurde, dann war dadurch die Tonart selbst verändert, sie hatte genau die Verhältnisse der jonischen gewonnen, nur um eine Quart höher intonirt als diese:

Lydisch.
Jonisch.
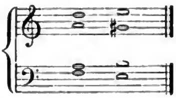


Dies Verfahren führte dann auf die Versetzung der Tonarten durch Einführung der Be und Kreuze. In der Gesangspraxis wurde diese natürlich schon längst ausgeübt. Namentlich wurden die mehrstimmigen Gesänge meist ohne Begleitung gesungen, einen Normalton hatte man noch nicht und so war dem Dirigenten oder den Sängern die Wahl des »Tons«, in dem ein solcher *a capella*-Gesang ausgeführt wurde, überlassen. Jene oben angegebene Transposition gewinnt allerdings noch ganz andere Bedeutung, indem sie innerhalb der bestimmten Grenzen einer feststehenden Tonart durch Veränderung des einen Intervalls eine neue Tonart mit andern Verhältnissen erzeugt. Schon die ältern Theoretiker hatten als das Wesentliche der alten Tonart den Sitz des Halbtons erkannt; dass dieser aber durch Gebrauch der Versetzungszeichen sich leicht reguliren lasse und daher die Tonarten auch von jedem andern als dem ursprünglich gegebenen aus construirt werden können. Namentlich hatte Tinctoris in seinem »*Liber de natura cognitione tonarum*« diese Anschauung geltend gemacht, deren Weiterverfolgung schon früher, als es in der That geschah, auf unser modernes Tonsystem führen musste. Allein die Theorie hielt noch zu streng an der ursprünglichen diatonischen Tonleiter fest. Dieser war nur der Ton »*b*« als fast gleichbedeutend mit *h* eingefügt und so entwickelte man auch dies *Systema transpositum* zunächst nur mit diesem. Es entstand neben dem *Systema regulare* oder *durum* — hartes System — nach welchem die Kirchentöne in ihrer ursprünglichen Lage mit dem ♮ *h* notirt wurden, das *Systema transpositum* oder *molle*, bei welchem ♮ in ♭ verwandelt wurde, was die Versetzung der Tonart nach der Oberquint (oder Unterquart) zur Folge hatte, wie oben schon gezeigt und wie die nachfolgenden Transpositionen gleichfalls beweisen:



Die weitere Verfolgung dieses Prozesses der Entwickelung der Tonarten führte zu neuen Versetzungen durch Einführung eines zweiten und selbst dritten *b*, die denn auch in der Vorzeichnung angegeben wurden. Auf diesem Wege musste schliesslich unser modernes Tonsystem gewonnen werden. Hierzu wirkte allerdings auch die harmonische Ausgestaltung des ganzen Systems mit, die seit dem elften Jahrhundert planmässig angestrebt wurde. Bezeichnend für den Gang dieser Entwickelung ist, dass im 16. Jahrhundert bereits anstatt der dorischen die jonische zum ersten Ton geworden ist. Seth. Calvisius, unstreitig die erste Autorität auf diesem Gebiet in jener Zeit, sagt ausdrücklich, dass ausser vielen andern Gründen es die untrügliche harmonische Mitte beweist, dass die Gattung von *ut* zu *ut*, d. h. im regulären System von c zu c_1 und im transponirten von f zu f_1 die erste ist. Darnach wird dann die dorische zur zweiten, die phrygische zur dritten u. s. w.

Mit der Harmonisirung des Systems beginnt eigentlich im Grunde dann schon die Auflösung desselben. Es ist so ureigenthümlich bestimmt melodisch entwickelt und die kleine Terz ist in ihm so bedeutsam vorherrschend, dass es unter dem Einfluss der Harmonie, durch welche die grosse Terz herrschend wurde, nothwendig absterben und dem modernen System Platz machen musste. Es tritt dieser Auflösungsprozess noch weniger hervor, so lange diese Harmonisirung auf melodischem Wege, durch die Nachahmung der Melodie im Canon sich vollzog und in der freiern Weise des Discantisirens. In beiden Fällen folgte die Melodie ihrem eigensten Zuge und wahrte, alle harmonischen Härten unbeachtend, die ursprüngliche Tonart in möglichster Reinheit. Als aber die Accorde als solche immer mehr Werth und Beachtung gewannen und in den Vordergrund traten, als man die accordische Fortschreitung mehr beobachtete und durch sie ganz besondere Wirkungen zu erzielen suchte, da wurde die Abweichung von der Diatonik der ursprünglichen Tonart zur Nothwendigkeit. Die Harmonik drängte zunächst dazu, das Subsemitonium — den vorletzten Ton der Tonleiter — in der mixolydischen, dorischen und äolischen Tonart, also *f* in *fis*, *c* in *cis* und *g* in *gis* zu erhöhen, und es erschien dies unbedenklich, als es sich hier um Töne handelte, die für die Quarten- und Octavengattung, also für die Tonart nicht kennzeichnend ist. In der jonischen und der lydischen Tonart liegt das Subsemitonium in der Tonleiter, dagegen war es für die phrygische Tonart nicht zulässig und so bildete sich bei dieser der eigenthümliche Schluss:



Daneben sind übrigens auch Fälle genug zu verzeichnen, in denen die Schlussclauseln von den Meistern so eingerichtet waren, dass sie ohne Erhöhung des Subsemitoniums erfolgen konnten. Bei den Cadenzen wurden übrigens diese Erhöhungen fast niemals vorgezeichnet, weil man sie als selbstverständlich voraussetzte und bei den Sängern so viel Verständniss annehmen durfte, sie zu ergänzen. Freilich sind dadurch manche Stellen zweifelhaft geworden, da, wie erwähnt, in einzelnen Fällen recht wohl die Diatonik der alten Tonart gewahrt bleiben kann. Es ist dies noch bedenklicher, wenn, wie gleichfalls nur zu häufig auch im Verlauf eines Satzes die nothwendigen Versetzungszeichen fehlen. Im Allgemeinen verfuhr man allerdings nach Regeln, welche der Praxis jener Zeit geläufig waren und daher von den Sängern leicht ergänzt werden konnten; doch mehren sich auch aus der Zeit der Blüthe dieses *a capella*-Gesanges die Klagen über die Nachlässigkeit der Componisten in Bezug auf die genaue Einfügung der beiden *Signa chromatica*.

Die Schule der Niederländer und der Römer sah und fand in der har-

monischen Ausgestaltung dieses Systems der Kirchentöne ihre Hauptaufgabe. Die Venetianer führten mit grosser Energie die Chromatik ein und so vollzog sich der Zersetzungsprozess des alten Systems vollständig und es trieb jenes neue heraus, das zunächst im Volksliede herrschend geworden war und bald der ganzen Musikpraxis zu Grunde gelegt wurde.

Im Artikel System ist bereits darauf hingewiesen, dass in der Volksmelodie das Bestreben lebendig wirksam sich schaffend erweist, das strophische Versgefüge musikalisch darzustellen; ein ähnliches Streben wird dann auch in der Tanzmusik geltend. Dort ist auch angedeutet worden, dass von den sämmtlichen Kirchentonarten nur die jonische und zum Theil die äolische den Bedingungen für die Formgestaltung entsprechen. Die jonische Tonleiter besteht aus zwei ganz gleichen Hälften; und diese Gliederung wird durch den Sitz des Halbtons herbeigeführt. Eine solche Gliederung bietet keine der andern Kirchentonarten; die dorische

d—e—f; g—a—h—c; d
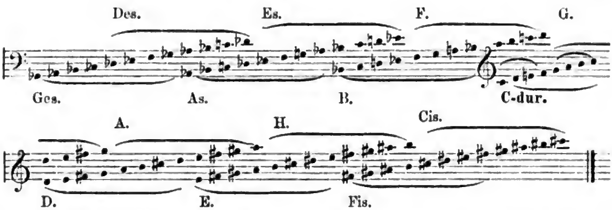
ebenso wie die phrygische

e—f; g—a—h—c; d—e
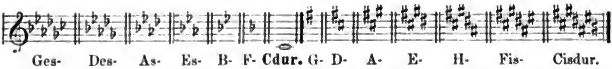
und jede andere sind ganz ungleich getheilt; diese Gliederung aber wird hauptsächlich bestimmend für die Melodiebildung. Die chromatische Tonleiter verwischt dies Grundprinzip der Musikgestaltung, das in der jonischen Tonleiter liegt; denn das eigentlich Abschliessende der Gestaltung ist in jener jonischen Leiter der Halbton; indem ihn die chromatische Tonleiter zwischen jede Ganzstufe verlegt, wird sie selbst in lauter kleinere Glieder zerlegt, die sich aber nicht gegenwirkend verhalten; die Gipfelpunkte jener jonischen Tonleiter, welche durch die Halbstufe bezeichnet werden, sind verwischt, weil sie nach jedem Ton der Tonleiter verlegt sind. Obwohl daher die moderne Musikpraxis die sämmtlichen Töne der chromatischen Tonleiter verwendet, so legt sie doch nur die diatonische dem künstlerischen Schaffen zu Grunde. Bei der ältern Praxis aber, wie sie sich im alten Kirchengesange darstellt, wurde die diatonische Tonreihe für das künstlerische Schaffen maassgebend; diese wiederholte sie treu von den verschiedenen Stufen aus, und sie vermochte daher die ebenmässige Gliederung des Kunstwerks nur wenig zu fördern. Sie richtete ihr Augenmerk namentlich auf die Entwickelung der Harmonik und die verschiedenen Formen des Contrapunkts.

Die moderne Musikpraxis machte dagegen in dem Bestreben, zu bilden und zu formen, die diatonische Tonleiter nicht nur nach ihrer Tonreihe, sondern nach dem, in ihr waltenden Prinzip zur Grundlage ihres Schaffens. Sie machte die jonische Tonleiter zur Normaltonleiter, die sie von den andern Stufen aus treu nachbildet. Sie construirte von *d* aus nicht mehr die dorische Tonleiter, sondern stellte von diesem Grundton aus alle Verhältnisse der jonischen her; sie erbaute auf *e* nicht mehr die phrygische, sondern ebenfalls eine Tonleiter mit den genau nachgeahmten Intervallenverhältnissen jener Normaltonleitern. So wird das System der modernen Tonarten die Grundlage der Schöpfungen seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

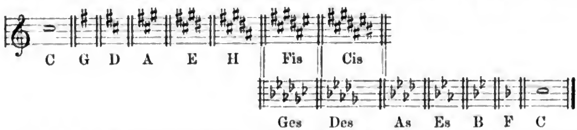
Die Entwickelung des Tonartensystems erfolgt nun in ähnlicher Weise wie bei der frühesten Erweiterung des Systems der Kirchentöne. Um die plagalische Tonart zu gewinnen, wurde dem ersten Tetrachord des authentischen der zweite vorausgestellt, beide Tetrachorde aber sind ungleich. Beim modernen Tonsystem wird dem obern Tetrachord ein neues ganz gleichgebildetes angehängt oder aber vorgesetzt, und so breitet sich das System zugleich nach zwei Seiten aus, nach der Unter- und nach der Oberdominantseite:



Die Normaltonleiter *C-dur* steht hier in der Mitte. Betrachtet man das zweite Tetrachord *g—a—h—c* als erstes der neuen, so muss man, um eine neue, der Normaltonleiter ganz gleich gebildete Tonleiter zu gewinnen, ein zweites zufügen, und um dies dem ersten ganz gleich zu bilden, muss *f* in *fis* verwandelt werden; man erhält die *G-dur*-Tonleiter mit einem ♯ in der Vorzeichnung. Dies letztgewonnene Tetrachord wiederum als erstes gesetzt, dem ein zweites gleichconstruirtes angefügt ward, ergiebt wiederum eine neue Tonleiter und Tonart, die *D-dur*-Tonart mit zwei Kreuzen, *fis* und *cis*, und so erweitert sich das System nach der Dominantseite im Quintenzirkel und wir gewinnen die sämmtlichen Kreuztonarten. Bei dem andern Verfahren setzen wir das erste Tetrachord der *C-dur*-Tonleiter als zweites, dem dann ein gleich construirtes vorausgehen muss. Dabei müssen wir *h* in *b* verwandeln und wir erhalten die *F-dur*-Tonleiter mit einem *b*; dies erste neugewonnene als zweites gedacht, veranlasst wieder die Construktion eines ersten, bei dem dann *e* in *es* verwandelt werden muss: dies ergiebt die *B-dur*-Tonart mit zwei *b*: *b* und *es*, und so erweitert sich das System nach der Unterdominantseite durch die *B*-Tonarten. Die Zusammenstellung der Vorzeichnungen, um *C-dur* gruppirt, mag diesen Prozess noch übersichtlich darstellen:



Dieser Prozess könnte noch weiter fortgesetzt werden und mit zwölf Kreuzen würden wir auf *His* und mit 12 *b* auf *Deses* kommen, welche beide mit *C* enharmonisch eins sind, allein nach unserm temperirten System ist der Kreis schon mit *Fis* und *Cis* und *Ges* und *Des* geschlossen, die ebenfalls enharmonisch eins sind. Die beiden Seiten fügen sich demnach in dieser Weise zusammen:



Besondere Schwierigkeiten machte die Construktion der Moll-Tonleiter. Der Leitton ist für die moderne Anschauungsweise wesentlich und so musste denn auch bei der Aufnahme der äolischen Tonleiter als Normaltonleiter für das Mollgeschlecht *g* in *gis* verwandelt werden, darnach hiess die Tonleiter:

a—h—c—d—e—f—gis—a.

Damit aber ist durch die übermässige Secunde *f—gis* der diatonische Charakter der Tonleiter aufgehoben; um diesen wieder herzustellen, muss auch die Sext *f* in *fis* verwandelt werden; die Tonleiter heisst demnach:

a—h—c—d—e—fis—gis—a.

15*

Damit aber ist die Molltonleiter der gleichnamigen Durtonleiter viel näher gerückt, als der verwandten *C-dur*-Tonleiter; um die Verwandtschaft mit dieser wieder herzustellen, wird die *A-moll*-Tonleiter dann abermals ganz äolisch geführt:

a — g — f — e — d — c — h — a.

Jene mit dem übermässigen Sekundenschritt heisst die harmonische, weil sie harmonisch gerechtfertigt erscheint. Denn wie auf seiner Tonika *(a)* hat die Molltonart auch auf der Unterdominant *(d)* einen kleinen Dreiklang *(d — f — a)*, aber auf der Dominant einen grossen *(e — gis — h)*, so dass also durch diese beiden Accorde der übermässige Sekundenschritt *(f — gis)* harmonisch gerechtfertigt ist: dem gegenüber ist die andere Führung *(fis — gis)* die melodische. Die Molltonart erscheint durchaus so abhängig von der Durtonart, dass sie einen solchen Formationsprozess wie den, den wir oben verfolgten, nicht zu erzeugen vermag; sie folgt nur als Paralleltonart den Durtonarten. Der *A-moll*-Tonart folgt im Quintenzirkel die *E-moll*-Tonart als Paralleltonart der *G-dur*-Tonart, dann die *H-moll*-Tonart als Parallele der *D-dur*-Tonart u. s. w. Im Quartenzirkel folgt der *A-moll*-Tonart die *D-moll*-Tonart als Parallele der *F-dur*-Tonart, dann *G-moll*-Tonart als Parallele der *B-dur*-Tonart u. s. w.
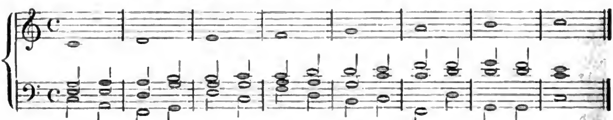
Die Bedeutung der modernen Tonart für das Kunstwerk ist oben schon angedeutet, sie ermöglicht erst die einheitliche künstlerische Form. Sie bestimmt zunächst den Harmonisationsprozess. Die Tonart wird schon durch die beiden Hauptangelpunkte Tonika und Dominant harmonisch dargestellt:



Der harmonische Apparat wird dann erweitert durch die Unterdominant:



und dann durch die Paralleltonarten noch reicher ausgestattet:



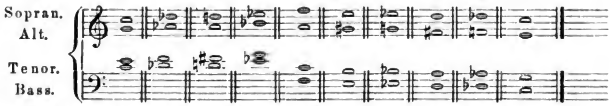
Wir haben bei den verschiedenen Formen nachgewiesen, wie selbst die weitesten und grössten: Sinfonie, Oper und Oratorium an diesem ursprünglichen harmonischen Apparat festhalten, wie dann aber aus dem reichen Schatz von Mitteln, welche der ganze weite Formationsprozess darbietet, alles ausgewählt werden kann, um diesen einfachen Apparat immer wieder neu auszustatten und in fortwährend erneuter Gestalt zu zeigen. Wir konnten an verschiedenen Stellen zeigen, mit wie einfachen harmonischen Mitteln hier schon bedeutende Wirkung erzielt werden kann und wie dann die weitern rhythmischen und harmonischen Ausdrucks- und Darstellungsmittel nicht zu erschöpfen sind, um dem einfachen harmonischen Apparat auch individuelle Bedeutung zu geben. Wir zeigten namentlich an der Ouverturen- und Sonatenform, wie diese durchaus durch die Organisation der Tonart bedingt werden, und wie sie nur dadurch, dass sie sich diesem dienstbar machen, einen lebendigen Inhalt darzustellen vermögen. Die Tonart wird so zu einer nothwendigen künstlerischen Schranke, aber nicht zur hemmenden Fessel. Die grossen Meister haben an dem ganzen Apparat streng festgehalten, aber sie haben ihn jeder in eigenthümlicher Weise anzuschauen und zu verwenden gewusst. Nur dem kleinen

Geiste wird er zum beengenden Zwange, den dieser abzuwerfen sich gedrängt fühlt. Ein viel bestrittener und viel vertheidigter Gegenstand ist noch zu erwähnen, die sogenannte:

Charakteristik der Tonarten. Schon die alten Theoretiker legten den Kirchentonarten gewisse Charaktereigenthümlichkeiten bei und da sie von einander unterschieden construirt sind, so müssen sie natürlich eine unterschiedene Wirkung machen, wenn diese auch nicht gerade leicht in Worte zu fassen sein dürften. Adam von Fulda hat versucht, den Charakter der acht Kirchentöne in folgenden Vers zu bringen:

> Omnibus est Primus, sed alter, tristibus aptus:
> Tertius iratus, quartus dicitur fieri blandus.
> Quintum da laetis, sextum pietate probatis,
> Septimus est juvenum, sed postremus sapientium.

Weitläufig hat unter Andern auch Cardinal Bona (*»De cantu Eccl. div. psalm CXVII«*) den Charakter der acht Kirchentöne behandelt. Obwohl durch die Praxis hinlänglich bewiesen, ist doch die Charakteristik der modernen Tonarten häufig geradezu abgeleugnet worden. Seit Einführung der gleichschwebenden Temperatur und des modernen Tonsystems meint man, seien alle Unterschiede der einzelnen Tonarten, bis etwa auf die, welche durch die ausführenden Organe erzeugt werden, verwischt. Dass die letztern nicht so gering sind, ergiebt die einfachste Untersuchung. Die nachstehend verzeichneten, ganz gleichmässig construirten und unter a) und b) auch gleichmässig an die Singstimmen vertheilten Accorde machen nicht nur, in Beziehung zu einander gebracht, sondern auch für sich betrachtet, eine verschiedene Wirkung:



Es bedarf keines weitern Nachweises, dass durch die eigenthümliche Lage der Männerstimmen bei *a*) die gleichmässig construirten Accorde in der Wirkung unterschieden sein müssen, dass wiederum die in weiter Lage dargestellten unter *b*) ein von jener und unter sich verschiedenes Klanggepräge gewinnen. Dieser mehr relative Charakter der Tonarten wird auch von den Gegnern nicht abgeleugnet, wohl aber der absolute und wie wir meinen mit Unrecht. Es ist gewiss nicht nur Rücksicht auf die ausführenden Organe, welche die *F-dur*-Tonart bei den Contrapunktisten des 16. Jahrhunderts zur vorwiegend gepflegten Lieblingstonart machte, oder welche Beethoven bestimmte, die Eroica in *Es-dur*, die Pastorale in *F-dur* zu schreiben und die ihm für seine neunte Sinfonie, oder die Mozart für sein Requiem und für die erschütterndste Scene im »Don Juan« die *D-moll*-Tonart wählen liessen. Vor allem aber liefert die moderne Clavierliteratur den schlagendsten Beweis dafür, dass in den Tondichtern ein Gefühl für die feinste Charakteristik der Tonarten lebt. Aus den Werken der sogenannten Romantiker scheinen die einfachen, näher auf die Normaltonleiter bezogenen Tonarten *G*-, *F*- und *D-dur*, *E*-, *D*- und *A-moll* und die Normaltonleiter selbst fast ziemlich verdrängt; mindestens finden wir jene entfernteren, auf die Halbtöne *Cis* und *Des*, *Es*, *Fis* und *Ges*, *As* und *B* gegründeten Tonarten viel häufiger und zwar bei dem Claviere, dem wohltemperirten Instrument, angewendet. Wie schwer der wissenschaftliche Nachweis für diese Erscheinung zu führen ist, wird hinlänglich dadurch bewiesen, dass selbst die Physiologie und Akustik, welche die Tonempfindung zum Gegenstande wissenschaftlicher Untersuchung machen, jene Frage bisher noch als eine offene behandeln. Doch mögen hier einige Andeutungen zur möglichen Beantwortung derselben folgen, um zu zeigen, dass sie nicht von der Hand zu weisen ist, dass aber auch jene Deuteleien von: Mattheson, Schubert, Marx u. A. in

das Reich der Träume gehören. Es erscheint zunächst doch als ganz zweifellos, dass die verschiedene Tonhöhe der Tonleiter und der Accorde bei sonst gleicher Construktion, auch für sich betrachtet, eine erkenn- und künstlerisch verwendbare Verschiedenheit der Wirkung erzeugt.

Für unsere Empfindung hat der *D-dur*-Dreiklang und die dadurch bedingte Tonart ein weit helleres Gepräge als der *C-dur*-Dreiklang und ein Tonstück in *D-dur* ausgeführt, muss im Klange sich von der Ausführung in *C-dur* bei ganz unveränderten innern Verhältnissen ebenso unterscheiden, wie der einzelne Ton *c* von dem Ton *d*. Die Versetzung desselben Tonstücks um eine Stufe tiefer muss nothwendig dann auch die entgegengesetzte Wirkung wie die Versetzung nach einem höhern Ton hervorbringen, dass aber dieser Steigerungs- oder Abschwächungsprocess nicht in dieser Weise gleichmässig fortgeht, hat unserer Empfindung nach seinen Grund nur in der nähern oder engern Beziehung der Töne der Normaltonleiter unter sich, wie zur chromatischen Tonleiter. Die Töne sind nicht indifferent unter sich, sondern sie treten in nähere oder entferntere Beziehung zu einander und diese müssen sich nothwendiger Weise gerade bei gleicher Construktion auch auf die, über ihnen erbauten Tonarten erstrecken, so dass, wie die Terz *e* dem Grundton *c* näher verwandt ist, als die Secunde *d*, auch die, auf jener erbaute *E-dur*-Tonart der *C-dur*-Tonart im Klange näher verwandt ist, als die *D-dur*-Tonart, obgleich jene wiederum höher liegt als diese. Dem entsprechend gewinnen wir in der nach der Tonleiter folgenden *F-dur*-Tonart sogar eine Vertiefung der Grundstimmung. Wir müssen immer wiederholen, dass wir die ganze gleiche Construktion fordern, denn die *E-dur*-Tonart, in der tiefern Lage verwendet, gewinnt natürlich ein viel weicheres Colorit, als die *C-dur*-Tonart in den höheren Lagen ausgeprägt und die *F-dur*-Tonart wird in ihren höhern Lagen festlicher erklingen, als die drei vorerwähnten in ihren untern Regionen.

Die weitere Charakteristik der Tonarten, wie die *G-dur*-Tonart den hellen, aber mildplagalischen Charakter der Dominant gewinnt, der sich in der *A-dur*-Tonart so steigert, wie der Charakter der *C-dur*-Tonart in der *D-dur*-Tonart, und wie endlich die *H-dur*-Tonart das, wir möchten sagen zugespitzte Colorit des Leittons gewinnt, ist nach alle dem leicht einzusehen. Wie ferner die chromatischen Halbtöne als Trübungen oder Steigerungen der diatonischen Töne erscheinen, so auch die auf ihnen erbauten Tonarten den diatonischen gegenüber. Die *Des-dur*-Tonart erscheint verhüllter als die *D-dur*-, die *Es-dur*-Tonart nicht schreiend und schwankend wie die *E-dur*-Tonart, sondern mehr gedrungen und energisch festlich und *Ges-* und *As-dur* wiederum verhüllter im Klange wie *A-* und *G-dur*. Wie die chromatischen Töne zwischen den diatonischen liegen, so die, auf ihnen erbauten Tonarten ihrer Klangfarbe nach. Wiederholt müssen wir übrigens darauf hinweisen, dass für den Charakter der Tonarten ihre besondere Darstellungsweise bedeutungsvoll wird. Wir haben wenigstens kurz angedeutet, dass die Tonart mit sehr geringem und mit einem reichen harmonischen Apparat dargestellt werden kann und haben gezeigt, dass dieser noch ausserordentlich zu erweitern ist. Die besondere Weise, in der das geschieht, wird einflussreich auf den eigenthümlichen Charakter der Tonart. Die hellere *D-dur*-Tonart vorwiegend nach der Unterdominantseite entwickelt, wird in ihrer Wirkung gegen die *C-dur*-Tonart zurückstehen, wenn diese sich mehr der Oberdominantseite zuwendet; noch mehr aber ist dies der Fall, wenn dabei dort die verwandten Molltonarten stärker berücksichtigt werden. Diese erscheinen überhaupt als Trübungen des ursprünglichen Charakters der Durtonarten. Bei der Molltonart sind die beiden Terzen der Ober- und Unterdominant herabgedrückt und dies giebt der Tonart den etwas verdüsterten Charakter, der sie ebenso für den Erguss weicher, sentimentaler und schwermüthiger, wie leidenschaftlich erregter Stimmungen geeignet macht. Aus der Mischung beider, der Dur- und der Molltonarten, entstehen dann neue Wirkungen. Die Molltonart erscheint freundlicher, wenn sie vorwiegend mit Her-

beiziehung von Durtonarten construirt ist, die Durtonart dagegen wird milder, weicher und selbst düster, wenn zu ihrer Darstellung die Molltonarten häufiger herbeigezogen werden. Bei alledem ist noch darauf hinzuweisen, dass für den Charakter eines Tonstücks die andern Mächte: Melodie und Rhythmus viel bedeutsamer werden und dass namentlich durch die Veränderung des Rhythmus oder auch nur des Tempos der ursprüngliche Charakter eines Tonstücks in sein Gegentheil verkehrt werden kann. Das berührt den Charakter der Tonart nicht, allein es muss doch hier erwähnt werden, weil man nur zu häufig aus dem Charakter eines Tonstücks glaubt auf die Tonart schliessen zu können, was ganz falsch ist.

Nur aus dieser falschen Voraussetzung sind wohl die erwähnten, meist ganz haltlosen Charakteristiken der Tonarten, wie sie Mattheson in seinem »Orchester« (1713, pg. 236 ff.) weitläufig ausgeführt, Schubart in seiner »Aesthetik« (1806, pg. 377 ff.) und nach ihm Schilling oder Marx geben, entstanden. Ernsthaft kann wohl kein Mensch behaupten wollen, dass: »*C-dur* die Tonart der Unschuld, Einfalt, Naivetät, Kindersprache und der Jugendgedanken sei«; dass *D-moll* »die Tonart schwermüthiger Weiblichkeit sei, die Spleen und Dünste brütet«, oder *As-dur* der Gräberton, in dessen Umfange Tod, Grab, Verwesung, Gericht und Ewigkeit liegen, wie Schubart träumt; oder dass nach Marx *G-dur*: angehellt und angewärmt sein soll, wie von der emportauchenden Sonne der junge Tag, wie die Jugendzeit bei dem ersten fröhlichen Anschauen in das beginnende Leben; oder *E-dur* »funkelnd, hell emporsteigt, mit durchgreifender Wärme, heiter und leuchtend wie lauteres Gold«. Eine Vergleichung dieser mehr oder weniger phantasiereichen Phrasen ergiebt sofort ihre Unhaltbarkeit, da sie sich meist direkt widersprechen. Charakteristische Unterscheidungen der Tonarten wird man nach alledem kaum mit Grund ableugnen können, aber sie dürften nur dort zu suchen sein, worauf wir oben hindeuteten, in dem Verhältniss der Töne der Tonleiter zu einander und in der besondern Weise ihrer jedesmaligen Darstellung.

Tonarion hiess das Instrument der Alten zur Bestimmung der Tonhöhe, sowohl beim Gesange, wie bei der Declamation.

Tonatillas, spanische Nationalgesänge, s. Tiranas.

Tonbenennungen, s. Aretinisch, Bobisation, Damenisation, Notenbenennung, Solmisation u. s. w.

Tonbezeichnende Note, s. Leitton.

Tonbezirk, s. Tongrenzen.

Tonbildung im Gesange, ist entweder das primitiv physische Hervorbringen des Gesangtones im Allgemeinen, und fällt praktisch mit der Stimmbildung zusammen (s. d.), oder man verbindet damit den Begriff der Veredelung der Stimme bis zum Punkte der höchsten Klangschönheit, wo, wenn die Seelenthätigkeit des Sängers hinzutritt und ihm Ausdruck verleiht, der eigentlich künstlerische Ton entsteht. Aller Kunstgesang ist auf diesen Ton basirt, hat ihn zur nothwendigen Voraussetzung, kann ohne ihn nicht zur berechtigten Erscheinung kommen. Handelt es sich darum, Natur- und Kunstgesang von einander zu unterscheiden, so ist der Ton beim ersteren vielleicht zufällig wohlklingend, während er beim zweiten ein bewust schöner sein muss. Jeder Gesangsunterricht beginnt mit der Tonbildung, sowie das ganze Leben des Sängers von dem Streben ausgefüllt wird, den schönen Ton zu vervollkommnen und zu bewahren. Die erste Frage, die zu beantworten ist, bezieht sich auf die Natur und Eigenschaft des Tones und lautet: was ist schöner Ton?

Bevor wir an diese Frage herantreten, müssen wir einer Eigenthümlichkeit erwähnen, die sowohl der menschlichen Stimme, wie jedem Instrument zukommt, und die man Klangfarbe nennt. Diese Klangfarbe entsteht, wie die Physiologie lehrt, durch die Form der Luftschwingungen. So verschiedene Katagorien dadurch auch hervorgerufen werden, ist in jeder derselben ein höherer oder niederer Grad von Tonschönheit möglich, wovon die Instrumente auszuschliessen

sind, die eben keinen Ton, sondern nur ein sogenanntes Geräusch geben und deshalb Lärminstrumente heissen. An einer Clarinette oder Flöte mit unserem Athem angeblasen, wird jeder den Unterschied der Klangfarbe erkennen, der diese Instrumente charakterisirt, aber der Ton, den wir beiden entlocken, wird nur dann Anspruch auf Schönheit machen dürfen, wenn wir den Eintritt oder das Entweichen der Luft bei dem einen, sowie das Anblasen des Athems an die scharfen Ränder des Mundloches beim andern Instrumente, überhaupt kein störendes Luftgeräusch bei beiden hören. Der Violinspieler richtet seine Aufmerksamkeit auf das Verhältniss zwischen dem Druck, den er mit dem Finger auf die Saite ausübt und dem Grade von Kraft, mit dem er den Bogen über die Saiten führt. Die Güte des Instrumentes vorausgesetzt, wird sein Ton dann ein schöner genannt werden, wenn man das Kratzen des Bogens auf der Saite nicht hört. Ebenso sucht der Clavierspieler durch berechneten Anschlag das Klopfen des Hammers an die Drahtsaite zu mildern, obgleich er es nie ganz dem Empfinden des Hörers entziehen kann. Deshalb spricht man auch beim Clavierspieler selten vom schönen Ton, sondern gewöhnlich vom guten Anschlag. Je mehr ein Mechanismus, wie beim Clavier, durch Complikation seiner Bestandtheile der unmittelbaren Einwirkung des Künstlers entrückt ist, desto schwerer wird es den Ton zu beherrschen und zu beseelen. Das Instrument, das einzige, das unserer seelischen Einwirkung offen steht und deshalb dazu berufen ist, den schönsten und recht eigentlich künstlerischen Ton zu erzeugen, ist die menschliche Stimme, weshalb man ihr auch den ersten Rang unter den Instrumenten einräumt.

Der Klang der menschlichen Stimme ist das Produkt der gegen die Stimmbänder aus den Lungen andrängenden Luft. »Die Stimmbänder selbst sind membranöse Zungen«, sagt Helmholtz*), deren Ansatzrohr, nämlich die Mundhöhle, verschiedene Weite, Länge und Stimmung erhalten kann.« Wir registriren an dieser Stelle den für die Gesangskunst wichtigen Umstand, dass die Mundhöhle einer Stimmung fähig ist, um später ausführlicher darauf zurückzukommen. Wenn es als ausgemacht gilt, dass die Funktionen der Stimmbänder ohne unsere unmittelbare Einwirkung von Statten geht, so ist uns nun in dem Ansatzrohr, der Mundhöhle, ein Objekt gegeben, auf dessen Behandlung wir möglichste Sorgfalt verwenden müssen. Man ist im heutigen Gesangunterricht so gern bereit dem Kehlkopf das Geschäft des Tonerzeugens zu überlassen und die Mundhöhle für nebensächlich zu betrachten. Man geht darin so weit den Schüler zu veranlassen, dass er den Mund recht weit aufmache, und den Kehlkopf durch Einziehen der Zungenwurzel nach oben stelle, damit der Stimmklang unmittelbar nach Aussen treten könne. Die schreienden, unangenehmen Laute, die so entstehen, hält man irriger Weise für den richtigen Gesangston, während Helmholtz in seinem Buche, pg. 159, sagt: »Freie Zungen ohne Ansatzrohr, bei denen alle die einzelnen einfachen Töne der von ihnen erregten Luftbewegung unmittelbar und frei an die umgebende Luftmaasse übergehen, haben deshalb immer einen sehr scharfen, schneidenden oder schnarrenden Klang«. Daraus wird klar, dass die Mundhöhle bei der Tonbildung eine sehr wichtige Rolle spielt, indem sie dazu berufen ist, dem Tone, der aus dem Kehlkopf kommt, den nöthigen Wohllaut zu geben. Auf diese unanfechtbaren Wahrheiten muss nun die Aufmerksamkeit der Stimmbildner gerichtet werden. Es darf ihnen nicht gleichgültig sein, das, was früher auf empirischem Wege gesucht wurde, nun durch die Wissenschaft begründet zu sehen; denn vergessen wir nicht, dass die alte Gesangschule sich einer Sprache (italienisch oder lateinisch) bediente, die an sich wohlklingend, den Sänger gleichsam herausforderte, Mundstellungen zu suchen, die diesen Wohlklang zur Geltung brachten.

Wenn der Gebrauch des Kehlkopfes eigentlich keiner Schwierigkeit unterliegen sollte, weil man sich nur an die natürlichen Funktionen halten darf, so

*) „Die Lehre von den Tonempfindungen", 3. Ausg. 1870.

ist dagegen die Mundhöhe mit ihren festen und weichen Bestandtheilen um so vorsichtiger zu behandeln. Wir sehen an tausend Fehlern, die begangen werden, wie viel Vorsicht nöthig ist, um ein Organ, von dessen Thätigkeit wir nur ein dunkles Gefühl haben und das sich zum grossen Theil unserer Willkür entzieht, in naturgemässer Wirksamkeit zu erhalten. Vergegenwärtigen wir uns die Aufgabe, die an den Sänger gestellt wird, so besteht sie zunächst in nichts Anderem, als die Integrität des Tones, der aus den Stimmbändern kommt, zu bewahren. Die Zunge ist der erste Gegenstand, der in den Weg tritt. Von ihrer Wurzel angefangen bis zur Spitze ist sie im Stande, dem Tone Hindernisse zu bereiten und ihn von der rechten Bahn abzuleiten. Alles was wir unter die Rubrik von Kehlton, Gaumenton, Nasenton u. s. w. zusammenfassen, findet seinen vornehmlichen Grund in der fehlerhaften Haltung der Zunge und ihrer Wurzel. Da nun aber die Zunge und der Unterkiefer Bestandtheile sind, über die wir einige Herrschaft ausüben, so ist der Sänger im Stande bessernd einzuwirken, indem er diesen Organen eine Lage und Stellung zu geben sucht, die der freien Entfaltung des Tones förderlich ist. Hier, wie in der Stimmbildung überhaupt, ist es dringend geboten, dem Schüler in Bezug auf den Einfluss, den er auf seine Organe ausüben kann, eine richtige Vorstellung zu verschaffen. Während der Oberkiefer mit seiner Zahnreihe und dem Gaumen in der körperlichen Haltung, die der Singende einnimmt, geradezu unbeweglich ist, steht es ihm frei, den Unterkiefer mit seiner Zahnreihe, die Zunge und Lippenmuskeln nach Bedürfniss in verschiedene Lagen und Stellungen zu bringen, um der Mundhöhle die erforderliche Form zu geben. Nehmen wir zu dem Allen noch die Luft, den eigentlichen Motor in der Tonerzeugung, so ist die Reihe der mechanischen Medien geschlossen und wir dürfen nun den Begriff des schönen Gesangtones feststellen, als eines Klanges, der unabhängig auftritt von dem Mechanismus, der ihn hervorbringt. Somit ist jeder fremde und störende Anklang, den der Ton durch Zunge, Nase und Schlund erhalten könnte, ausgeschlossen und nur der Klang als gut zu bezeichnen, der durch Beherrschung und naturgemässen Gebrauch des Organes frei auftritt, ohne das Ohr des Hörers an die Medien zu mahnen, die bei seiner Hervorbringung thätig sind. Zur Beurtheilung aber, ob ein Ton schön sei, gehört ein kunstgewöhntes Ohr, und man glaube nicht, dass Jedweder berufen und geeignet sei, darüber zu entscheiden. Es ist die Aufgabe des Lehrers, den Begriff des »schönen Tones« beim Schüler zu entwickeln, und das wird er nur dann können, wenn seine eigene geistige Bildung auf der erforderlich hohen Stufe steht. Frau Emma Seiler sagt in ihrem Buche: »Altes und Neues über die Ausbildung des Gesangorganes«: »Verlangt schon die Bildung des Gesangorganes eine besondere Befähigung des Lehrers, und neben der feinsten Beobachtungsgabe ein Gehör, welches nicht allein die Reinheit des Tones nach Höhe oder Tiefe bemerkt, sondern auch die Richtung des Tonstrahls, das Zuviel oder Zuwenig des Athems, das Gleiche oder Ungleichmässige der Schwingungen, die Färbung des Tones etc. empfindet, so verlangt die künstlerische Ausbildung eines Sängers oder einer Sängerin einen in jeder Hinsicht gebildeten Menschen, denn alle Technik bleibt etwas Todtes, wenn sie nicht von Geist und Gefühl durchwebt ist.« Hier darf also der Sänger sich nicht von dem irrigen Gedanken leiten lassen, dass das schön sei, was der Masse gefällt, denn er steht da einem Körper gegenüber, der aus sehr disparaten Elementen zusammengesetzt ist und wo der Ausschlaggebende leider nicht immer der gebildetere Theil ist.

Noch ist hier zweier Begriffe zu erwähnen, die genau von einander geschieden werden müssen, nämlich: Stimme und Ton. Man setzt häufig das Eine, wo man das Andere meint, und bringt eine unliebsame Verwirrung in Sachen, die eine geordnete Anschauung verlangen. Unter Stimme ist die Aeusserung des Organes aus seinem Naturzustande heraus zu verstehen. Es ist das Material, dem noch die Bearbeitung und künstlerische Verwerthung fehlt, und somit kann jedes Individuum eine mehr oder weniger gute, sogar

schöne Stimme haben. Ton aber ist ein durch Kunst und Geschmack Geläutertes, das erst dem Künstler zu eigen wird und als Hauptbedingung in seiner Kunstthätigkeit erscheint. Ist es doch manchmal wie Profanation, wenn man bei einer kunstgeübten Sängerin von Stimme spricht, während es Niemandem einfällt, beim Spiele Liszt's oder Joachim's vom Clavier oder der Violine zu reden, und doch bezeichnen die Worte hier wie dort das Material, mit dessen Hülfe der Künstler das tönende Kunstwerk schafft, indem er der Materie seine eigene Seele einhaucht. Stimme ist etwas Vergängliches, Alter und abnehmende Lebenskraft können sie schwächen und ihr den jugendlichen Reiz nehmen; wir hören aber Greise, wenn sie Künstler sind, noch mit schönem wohlklingendem Tone singen, denn die Jahre können die Kraft des Athems schmälern, auf den Wohllaut haben sie nur geringen Einfluss. Wo sich also der Unterricht darauf beschränkt, das Stimmmaterial in seiner ursprünglichen Eigenschaft zu verwenden, ohne den Ton zu wecken, oder wenn er ihm gar eine fehlerhafte Richtung giebt, da arbeitet er dem Verfall der Gesangskunst in die Hände; und wenn in neuer Zeit über Mangel an Gesangskünstlern geklagt wird, so liegt der Grund vielleicht darin, dass die Stimmen schwinden, noch ehe die tonlosen Sänger Künstler geworden sind.

Die Gesangskunst hat im Verlaufe der Zeit offenkundige Rückschritte gemacht und wir finden heute nur selten Leistungen vor, die den besseren aus früherer Epoche an die Seite zu stellen sind. Die Ansprüche an den Sänger sind gesteigert, denn der Musik- und Gesangstil ist ein vielfältiger geworden, während man sich früher nur in verwandten Gattungen bewegte. So konnte es kommen, dass man gegenwärtig in den Anforderungen, die an Gesangsleistungen gestellt werden, nach verschiedenen Richtungen auseinander geht und die Hauptsache aus den Augen verliert. Die Einen verlangen nur schöne Stimmen, die Anderen feurigen, italienischen Gesang mit Triller nnd Rouladen, die Dritten sehnen sich nach Wahrheit im Ausdruck und nennen das deutsche Methode. Von der Tonschönheit, dem unentbehrlichsten und wirksamsten Ausdrucksmittel sieht man ganz ab, und ist gern einverstanden, wenn der Sänger den fehlenden Wohllaut durch Kraft ersetzt. Auf diese Weise aber werden die Sänger an sich selbst und ihrer Kunst irre gemacht, denn da sie Allen gerecht werden möchten, genügen sie in keiner Richtung. Nun ist aber die heutige Musik ohne schönen Ton eine Unmöglichkeit geworden, während sie ihn früher bis zu einem gewissen Grade entbehren konnte, ohne in ihrem Effekt wesentlich geschmälert zu sein. Ein kurzer Ueberblick über die Geschichte des Gesanges, wobei der Ton als leitender Faden dient, möge hier Platz finden, um obigen Satz weiter auszuführen.

In den Uranfängen des Gesanges als Kunst im römischen Kirchengesange war die Stimme ein Instrument, das den Vortheil gewährte, Klang und Wort zugleich hervorzubringen. Die Entwickelung des Notensystems, die Uebung des langen Athems, die Ausführung aller Verzierungen, wie wir sie heute noch besitzen, war die Aufgabe der damaligen Sänger. Von der Schönheit des Klanges können uns die Aufzeichnungen aus jener Zeit keine rechte Vorstellung geben, denn Theils war der Geschmack der Berichterstatter zu primitiv, als dass er uns zur Richtschnur dienen könnte, anderen Theils lässt sich nicht annehmen, dass dort wahrhaft edler Ton herrschen konnte, wo der Sopran von spanischen Falsettisten, der Alt von künstlich präparirten Stimmen gesungen wurden. Schelle »Die Sixtinische Kapelle« sagt: »Die Soprane, auch spanische Stimmen genannt, weil besonders Spanien viele Sopranisten lieferte, wurden durch eine künstliche Ausbildung des Falsetts erzeugt, sie blieben im Gebrauch bis 1600, wo die Kastraten sich in die Kapelle drängten. Die Alte waren ebenfalls das Werk einer künstlichen Procedur, man gewann sie, indem man während der Mutationsperiode den Wechsel der Stimme durch eine gewisse Behandlung des Organs zu hindern wusste«. Wir wissen heute, was wir von solch künstlichen Präparaten zu halten haben, denn wir sehen zu häufig, dass

dort, wo die Stimmbehandlung von den Wegen, die die Natur vorzeichnet, abweicht, der Verfall sich vorzeitig ankündigt. Selbst der Kastratengesang, dessen Verlust noch heute wie das verlorene Paradies betrauert wird, kann in uns nicht die Vorstellung grosser Klangschönheit wecken, da der störende Beigeschmack des Unnatürlichen sich dem Hörer unwillkürlich aufdrängen musste. Alle Fertigkeit und Bravour wird den Eindruck eines erkünstelten Vorganges nicht verwischen können, wenn ein Mann vor uns steht, der Laute eines Weibes hervorbringt und Ausdruck und Gefühle lügt, die er nie gekannt hat. Vom technischen Standpunkte aus werden wir im Verlauf der Abhandlung sehen, dass eine Hauptbedingung zur Erlangung des schönen Tones die sei, dass Athem, d. h. Luftstrom, und Spannung der Stimmbänder in das richtige Verhältniss treten. Wie sollte das aber möglich sein bei einem Wesen mit männlich ausgebildetem Brustkasten und Lungen, während Stimmbänder und Kehlkopf die eines Kindes geblieben sind. Solche Missverhältnisse lassen sich durch alle Künsteleien nicht ausgleichen, und wenn jene Zeit von solchen Leistungen entzückt war, so ist man heute berechtigt anzunehmen, dass der Sinn für Klangschönheit damals noch wenig entwickelt war. »Dem Aussterben dieser Art von Sängern schreibt nun Rossini hauptsächlich den Verfall der Gesangskunst zu,« sagt Frau Emma Seiler, »und man darf es ihm nicht verargen,« fügen wir bei; für das, was Rossini in der Gesangkunst anstrebte, waren diese Gesangsmaschinen vollkommen geeignet und dürften kaum zu ersetzen sein. Im 17. Jahrhundert sehen wir aus bescheidenen Anfängen die Oper entstehen, durch sie entwickelt sich eine sangbare Melodie, an die sich aber bald das unvermeidliche Flitterwerk der Coloratur anhängt. Ob hier auch die Anfänge des schönen Tones zu suchen sind, möchte man bezweifeln, denn das begleitende Orchester war grösstentheils mit klanglosen Lärminstrumenten besetzt und die Erfahrung hat uns hinreichend belehrt, dass der Wohllaut der menschlichen Stimme sich im Kampf ums Dasein entwickelt, d. h. dass der Ton dort seinen besten Klang sucht, wo ihm andere euphonische Elemente zur Seite stehen. Man sagt, dass die Instrumente Nachahmungen der menschlichen Stimme sind, ihre Entwickelung aber ging sehr langsam von Statten. Bis sie ihren heutigen Höhepunkt der Klangschönheit erreichten sind Jahrhunderte vergangen, was uns auf die Vermuthung bringt, dass das Vorbild, die menschliche Stimme, in ihrer Klangentwickelung auch nicht mit Riesenschritten vorwärts geeilt sein mag. So kam das 18. Jahrhundert heran und mit ihm trat die weibliche Stimme in den Wettkampf ein, der bisher nur von Kastraten geführt wurde. Die weibliche Stimme ist so recht das Urbild der Klangschönheit, kein Wunder daher, wenn nun der Gesang im Allgemeinen einen Aufschwung nahm, wo berühmte Kastraten mit ihrer Erfahrung und praktischen Fertigkeit als Lehrer fungirten. Wir wollen Händel noch keinen zu grossen Einfluss beimessen auf die tonliche Förderung der Stimmen, Mozart aber und Gluck, auch Haydn in seinen Oratorien, zeigen uns einen Melodienbau und eine Orchestrirung, die nur mit grossem edlem Tone zu bewältigen ist, und hier sind die Anfänge des wahrhaft schönen Gesanges zu suchen. So überschreiten wir die Schwelle des 19. Jahrhunderts und sehen uns umgeben von einem reichen Kranz von Künstlern, Damen und Herren. Nun sind die Bedingungen zu schönem Gesange gegeben, aber auch die Nothwendigkeit schöner Tonbildung tritt offen hervor, denn überall sind grosse Opernhäuser erbaut, überall starke, wohlklingende Orchester und reich besetzte Chöre zu finden und fordern den Sänger heraus, sein Bestes für den Ton einzusetzen. Und siehe, es wird Ausserordentliches geleistet. Allein die Musikgattung, die nun an die Reihe kommt, ist nicht geeignet, den erworbenen Ton festzuhalten. Rossini wird der Mann des Tages, für die Gesangskunst aber bezeichnet er die Auflösung in graziöse Spielerei. Wo die Roulade Selbstzweck wird, da hat der schöne Ton wenig Spielraum. Wenn auch hin und wieder eine sangbare Melodie hervortritt, darf der Sänger nicht viel Ton darauf verwenden, denn er muss gewärtig sein, dass

der nächste Moment ihm Bravourläufe bringt, die die Leichtfüssigkeit seiner Stimme herausfordern. Man kann im Gesange nicht nobler Herr und Clown zugleich sein. Der Geschmack des Publikums aber neigte sich entschieden dem Letzteren zu, und so kam es, dass Beethoven, Weber, Spontini, Meyerbeer nnd die dentschen Componisten insgesammt, als »nnsingbar« verschrien wurden. Die Sänger fanden nicht gleich den erforderlichen Ton dafür. Diese Tonsetzer wichen zu sehr von der Art der Italiener ab, die ihre Melodie singend erfanden, während die Anderen sie irgend einem Instrumente entnahmen. Doch bald wurde man der Sache Herr. Das goldene Zeitalter des schönen Gesanges sollte nicht so schnell zu Ende gehen und würde vielleicht heute noch über nns walten, wenn nicht der Geschmack am Wahren und Schönen durch Giuseppe Verdi untergraben worden wäre. Er war es, der in Melodie und Roulade Blechinstrumente mit der Singstimme gehen liess, wodurch der schöne Ton in Geschrei ansartete; er war es ferner, der durch die Charakterlosigkeit seiner Musik demoralisirend auf die Sängerwelt wirkte, denn aus denkenden Künstlern wurden sehr bald gedankenlose Schreier. Und wenn man heute bekümmert nach Stimmen sucht, so meint man damit vielleicht den verlorenen Ton, den Gesanglehrer und Sänger nicht mehr zu finden wissen.

Kehren wir zu unserem Thema zurück. Im Vorhergehenden war mehr negativ verfahren und dargethan, was bei der Tonbildnng zu vermeiden sei. Jetzt wird es nöthig, die positive Seite in Betracht zu ziehen und zu zeigen, welche Eigenschaften dem schönen Ton zukommen. Wir fassen sie in drei Worte zusammen: W o h l l a u t, K r a f t und E l a s t i c i t ä t oder S c h w u n g f ä h i g k e i t. Nicht als ob damit allen Anforderungen genügt wäre, bilden sie doch den Grund und Boden zum weiteren Ausban.

Wohllaut für das Ohr ist gleichbedeutend mit Schönheit für das Auge. Man folgt dem Sprachgebrauch, indem man von s c h ö n e m Ton spricht, während Schopenhauer den Begriff des »Schönen« blos für das Sichtbare der Aussenwelt gelten lässt. Hugo Söderström sagt*): »schön sind solche Gegenstände, welche durch eine gewisse, unserer Idee wohlthuende Sonderheit bei ihrer Wahrnehmung eine derartig harmonische Stimmung über nns bringen, dass unser ganzes Empfinden für längere oder kürzere Zeit mit Behagen darin aufgeht«. Indem wir diesen Ansspruch beim Gesangston adoptiren, übernehmen wir die Aufgabe, beim Tone jenen Grad von Reinheit, man möchte sagen Unmittelbarkeit anzustreben, der alle diejenigen Momente ausschliesst, die das Empfinden des Hörers beunruhigen könnten. Um diese Ruhe herzustellen, müssen sich alle mitwirkenden Bestandtheile des Stimmorganes in natnrgemässem Znstande befinden, und nirgend ein erkünstelter Vorgang bemerkbar werden. Der Ton darf auf diese Weise nicht g e m a c h t erscheinen, sondern muss eine Seelenthätigkeit des Sängers dem Sinne des Hörers vermitteln, die ungetrübt und harmonisch auftritt und dadnrch wohlthuend wirkt. Wie weit Diejenigen vom richtigen Wege ab sind, die einzelnen Bestandtheilen des Organes eine künstliche Mitthätigkeit bei der Tonbildung einräumen, und z. B. verlangen, dass der Kehlkopf des Schülers bei der Tonerzeugung in diese oder jene unnatürliche Stellung versetzt werde, lässt sich darans entnehmen, dass selbst das physische Vermögen des Schülers gegen eine solche Behandlung protestirt, indem Ermüdung und sehr bald auch Entkräftung dieser Theile eintritt. Niemandem wird es einfallen, seinem Herzen oder Magen eine künstliche Theilnahme an den natürlichen Funktionen aufnöthigen zu wollen, und doch ist die Analogie hier und dort nnverkennbar. Der Wohllant ist also jenes harmonische Zusammenwirken der Faktoren, wo der Einzelne nicht mehr fühlbar wird, sondern in der Wirkung der Gesammtheit aufgeht.

Wir hängen beim Erzeugen des Wohllautes von körperlichen Dispositionen ab, die nngleich vertheilt sind. Kein Individnum gleicht dem Anderen so ganz,

*) Hugo Söderström: Ueber den Begriff „Kunst“.

dass eine Regel auf Beide bedingungslos anwendbar wäre. Der Begriff der Tonschönheit wird aber überall derselbe bleiben, ob wir es mit einer hohen oder tiefen, mit einer grossen oder kleinen Stimme zu thun haben. Die Kategorien von kleinen und grossen Stimmen finden ihren Grund in der zufälligen Gestaltung der Mundhöhle, sowie in der Beschaffenheit der Stimmbänder. Wo der innere Mund hinreichend gewölbt und geräumig erscheint, da wird sich wie von selbst der Ton gross gestalten, denn dieses Ansatzrohr ist der Raum für die Resonanz des Stimmtones, seine Beschaffenheit trägt zum Wohllaut wie zur Entwickelung der Tongrösse wesentlich bei, während Kehlkopf und Stimmbänder nur die Aufgabe haben, den Klang zu erzeugen. Ein von Natur gross entwickelter Kehlkopf ist nicht *eo ipso* die Garantie für eine grosse Stimme oder ebensolchen Ton, wenn nicht damit auch eine geräumige Mundhöhle in Verbindung steht, sowie bei Blasinstrumenten nicht das Mundstück, sondern das Ansatzrohr den Klang gross macht. Die Schallwellen, die aus dem Kehlkopf zunächst in diesen Raum dringen, erhalten hier all die guten oder schlechten Eigenschaften, die ihnen auch dann noch anhaften und bleiben, wenn sie die Grenze der Lippen überschritten haben. Bei Besprechung des Wohllautes müssen wir auch eines Punktes erwähnen, der in Gesangschulen vielleicht aus zarten Rücksichten übergangen wird, es ist die numerisch möglichste Vollzähligkeit der Zähne. Sie sind dazu berufen, dem Tone das zu geben, was man *timbre* nennt, jenen metallischen Beiklang, der an den Klangcharakter der Metallinstrumente erinnert. Die weichen Bestandtheile, aus denen Schlund und Mundhöhle bestehen, sind nicht geeignet, den Schallwellen jenen festen Widerstand entgegen zu setzen, dessen sie bedürfen, um metallisch zu klingen. Ohne Mitwirkung der Zähne wird der Ton zu weich und dumpf erscheinen, und diese Klangfarbe selbst bei erhöhter Kraftanstrengung beibehalten. Wo also der Sänger jener Mittel zur Tonverschönerung vorzeitig beraubt ist, versäume er nicht, das Fehlende durch Kunst ersetzen zu lassen, sonst entbehrt er eines wichtigen Faktors, um Gesang und Sprache wohlklingend zu machen.

Professor Helmholtz' Forschungen auf dem Gebiete des Tonwesens sind bis jetzt speciell für Gesangskunst nicht genügend verwerthet worden, obgleich hier ein reiches Material vorliegt. Indem Helmholtz den Beweis führt, dass die Mundhöhle, d. h. die darin enthaltene Luft auf verschiedene Töne abgestimmt ist, je nachdem sie die Stellung ändert, ist der Sänger an ein Gesetz gebunden, welches ihn nöthigt, für jede Tonreihe die passende Mundstellung zu suchen. Die willkürliche Annahme, dass man beim Beginn der Tonbildungsübung den Mund so weit als möglich aufmachen und ein grelles *a* hervorstossen müsse, wird sich nun der Nothwendigkeit fügen, die Mundhöhle so zu formen, dass sie zur Verschönerung des Tones beitragen könne. Der Gesanglehrer sowie der Sänger, der früher auf empirischem Wege vorging und höchlich erstaunt war, dass dieser und jener Ton gut ansprach, während ein anderer gar nicht klingen wollte, wird nun den Grund in dem Umstande finden, dass er für den einen Ton die Mundstellung unbewusst getroffen hatte, während er bei dem Andern fehl gegangen war. Helmholtz weist ferner nach, dass in jedem Ton, den wir singen oder auf irgend welchem Instrumente angeben, eine Anzahl anderer Töne mitklingen, die in einem harmonischen Verhältniss zum Grundton stehen und deshalb harmonische Obertöne heissen. Man kann sich von der Wahrheit überzeugen, wenn man einen Resonator an das Ohr hält, während der Ton klingt. Mit diesen harmonischen Obertönen ist jeder Ton gleichsam ausgestattet, ihr Vorhandensein ist eine nothwendige Bedingung seines Wohlklanges, ja Helmholtz beweist, dass sie seine Klangfarbe charakterisiren. Die Luft, die unsere Mundhöhle in ihren verschiedenen Stellungen einschliesst, ist also wie jeder andere Hohlraum abgestimmt, d. h. wenn wir sie mit einem Luftstrom von Aussen anblasen, so erklingt sie in einer bestimmten Tonhöhe, die sich nur ändert, wenn wir der Mundhöhle eine andere Stellung geben. Jeder Vocal, den man deutlich ausspricht, erfordert eine gewisse Mundstellung und Helm-

holtz giebt die Stimmung der Mundhöhle bei den verschiedenen Vocalen an. Wenn nun der Ton, den wir singen, in einem seiner harmonischen Obertöne mit dem Ton der Mundhöhle zusammentrifft, so unterstützen sich die beiden Klänge und vereinen sich zu einem wohlklingenden Ganzen. Wir müssen uns hier auf blosse Andeutung dieser Theorie beschränken und empfehlen Jedem, der weitere Belehrung sucht, das Studium des Abschnittes: »Klänge der Vocale« in Helmholtz' »Tonempfindungen«.

Man wird aber schon jetzt einsehen, dass es die Aufgabe des Sängers ist, das harmonische Verhältniss herzustellen zwischen dem Klange der Mundhöhle und dem Tone, den die Stimmbänder anschlagen, wenn der zu singende Ton leicht ansprechen und wohlklingen soll. Die Theorie der vielen Register in der menschlichen Stimme schmilzt dabei zu dem Umstande zusammen, dass sich auf gewissen Tonstufen eine andere Klangfarbe zeigt, die in der veränderten Mundstellung, nicht aber in der veränderten Thätigkeit der Stimmbänder ihren Grund hat*). Das Falsettregister dagegen, dessen Bestehen in der Natur des Stimmorganes begründet ist, tritt allein in sein Recht ein, jedoch erfordert diese Tonreihe eine Mundstellung, mit der die Aussprache der Vocale in Einklang zu bringen ist. Die Mundstellung wird also in diesem Falle die Hauptsache, der wir die Aussprache unterordnen und anpassen müssen.

Wir wollen versuchen, die Helmholtz'sche Theorie durch einige Bemerkungen für die Tonbildung zu verwerthen. In der Region der Bruststimme giebt es wenig Schwierigkeiten zu überwinden, denn so lange das Organ vor Anstrengung bewahrt bleibt, kann der Sänger mit Bequemlichkeit die vortheilhaften Mundstellungen aufsuchen, um seiner Aussprache die erforderliche Deutlichkeit zu geben. Anders verhält es sich in der höheren Region der Stimme, wo die grosse, manchmal übermässige Spannung der Stimmbänder dem Organ Gefahr bringt. Da sieht man sich nothgedrungen nach derjenigen Methode um, die im Stande ist, durch Vortheile Erleichterung zu verschaffen. Es ist Thatsache, dass Männerstimmen bei dem Uebergange von c^1 zu d^1 und es^1 die Neigung haben, in dunklen Klangcharakter überzugehen. Garcia bestätigt diese Wahrnehmung. Hier ist der Punkt, wo das Brustregister an das Falsett grenzt. Wenn der Sänger im Stande war, in der Region des Brustregisters alle Vocale mit der ihnen zugehörenden Klarheit und Deutlichkeit wiederzugeben, so hängt er beim Falsettregister von der Mundstellung ab, die dieses Register verlangt und die möglichst gewölbt sein muss, um diesen an sich schwachen, mehr flötenden Tönen die nöthige Resonanz zu geben. Eine solche Mundstellung ist die für den Vocal *o*, welche, wenn wir sie auf ihre Resonanz prüfen, ohnehin dem Tone b^1 aus der höchsten Lage des Tenors entspricht. Helmholtz sagt, S. 166: »die Stellung des Mundes beim *o* ist besonders günstig für die Resonanz, die Oeffnung des Mundes ist weder zu gross noch zu klein und die Höhle hinreichend geräumig«. Da nun aber die ersten Töne d^1 e^1 f^1 mit dem Falsett gesungen bei den Männerstimmen zu schwach erscheinen, so sucht sie der Sänger in einem Klangcharakter hervorzubringen, der zwischen Brust- und Falsettstimme in Mitten liegt, und so entsteht die *voix mixte*, die gemischte, d. h. aus Brust- und Falsettstimme zusammengesetzte Stimme. Diese *voix mixte* unterscheidet sich von der Bruststimme dadurch, dass sie nicht mehr auf der Spannung der Stimmbänder allein beruht, sondern eine sogenannte Compensation (Ausgleich) eintreten lässt, bei der die Spannung nachlässt und das Luftquantum vergrössert wird. Das ist nun ein Vorgang, den jeder Sänger an sich erfährt, und der in der Natur des Stimmorganes begründet ist, so zwar, dass wer davon keine Kenntniss hat oder ihn zu umgehen sucht, seinem Organ über kurz oder lang Schaden zufügen muss. Eine andere Art diese Töne

*) Auch jene Tonreihe von fis^1 bis c^2, die in der Sopranstimme als besonderes Register bezeichnet ist (s. Stimmbildung), verfällt diesem Gesetze, und wenn wir es dort „Mittelregister" nennen geschieht es nur, um die Nothwendigkeit dieses Wechsels in der Klangfarbe nachdrücklich hervorzuheben.

hervorzubringen ist jene unnatürliche erzwungene, wo der Sänger den Kehlkopf nach Oben zieht, bis er in die Oeffnung der Rachenhöhle tritt, und jene hellen aber grellen Laute hervorbringt, die man mit dem Ansdruck »offene Stimme« bezeichnet. Jede Unnatur und jeder Zwang, den wir dem Organe zumuthen, rächt sich durch Entkräftung der betroffenen Theile. Dass aber in der Mundposition der *voix mixte* alle Vocale dunkleren Charakter annehmen, versteht sich von selbst.

Der Sänger wird *a*, *e*, *ae*, *i* u. s. w. aus der Mundstellung des *o* hervorgehen lassen, gleich wie du Bois-Reymond das *a* als Ausgangspunkt für die Vocale bei der Sprache annimmt. Damit wird sich der Wohllaut leicht herstellen, während bei dem hellen Anschlage der offenen Stimme die krampfhafte Mundstellung keine Nuancirung mehr zulässt. Im letzten Falle werden dem Sänger, wie Helmholtz sagt, sogar die Töne d^1 e^1 f^1 auf den Vocal *e* gut ansprechen, nur wird der Klang ein für edlen Gesang unbrauchbarer sein. Es bedarf kaum der Erwähnung, dass, wenn hier von dunklem Klange die Rede ist, man sich diese Eigenschaft nicht auf die äusserste Spitze getrieben denken darf. Wir wollen aber auch warnen vor der Meinung, dass die Aussprache der Vocale im Gesange eine karikirt deutliche sein müsse, sowie überhaupt jenes Bestreben gewisser Lehrer, das Heil des Gesanges bei ihren Schülern in der deutlichsten Aussprache des Textes zu suchen, nie von glücklichem Erfolge begleitet war, und gewöhnlich mit dem Ersterben des Tones endete. Wenn der dramatische Sänger bisweilen in die Lage kommt, in Scenen der höchsten Erregtheit eine Tonfarbe zu wählen, die hell und grell erscheint, so ist das eben ein vorübergehender Moment, der bald wieder dem allein berechtigten Wohllaut Platz machen muss.

Wir verfolgen den Aufbau der Stimme weiter und kommen nun in die Tonregion, wo beim Tenor Falsett- und Bruststimme um die Herrschaft streiten. Es sind die Töne g^1 a^1 h^1 c^2. Hier ist wieder die Art der Tonbildung, was dem Sänger diese Tonlage erleichtert oder erschwert. Versteht er es nicht, die Resonananz der Mundhöhle mitwirken zu lassen, so wird sein Ton nur ein krampfhafter Aufschrei, über den er selbst keine Macht hat, und der wie eine Explosion auftritt, um gleich wieder zu erlöschen. Weiss er aber seine Mundhöhle an der Tonerzeugung zu betheiligen, so entsteht ein ähnlicher Klang wie bei d^1 e^1 f^1, der den Charakter des Falsetts mit der Festigkeit der Bruststimme vereinigt, und jenen Grad von Modulationsfähigkeit behält, in dem die verschiedenen Vocale zum deutlichen Ansprechen kommen. Die vermeinte Unmöglichkeit in hoher Lage auf *i* oder *ü* zu singen, verschwindet bei richtigem Versuch, da, wie Helmholtz nachweist, die Mundhöhle bei diesen Vocalen ohnehin auf sehr hohe Töne abgestimmt ist; nur wird der Ton sich überwiegend dem Charakter des Falsetts nähern, ohne deshalb spitz und pfeifend zu sein. Dabei sei erwähnt, dass sich im Volksmunde für das Falsett das Wort »Fistel« eingebürgert hat, vielleicht zur Bezeichnung jener Abart von Klang, die uns bei tyroler Natursängern an dieser Stelle begegnet. Es wäre zu wünschen, dass dieses in seiner Grundbedeutung anstössige Wort (*fistolare* ital. pfeifen) aus der Terminologie des Kunstgesanges gestrichen würde. Der Begriff des Pfeifens liegt vom wahren Falsettton so weit ab, dass es nichts so Widersinniges giebt wie diese Wortbezeichnung.

Werfen wir nun einen Blick auf die weiblichen Stimmen, so findet sich viel analoges zwischen Alt und Bass, sowie Sopran und Tenor. Die ersten beiden Gattungen, nämlich Alt und Bass, haben im Tone gleiches Volumen, die änderen beiden gleichen metallischen Charakter anzustreben, der sich beim Sopran bis zum Glänzenden und Prächtigen aufschwingen kann. Auch im Sopran tritt bei den Tönen d^2 e^2 f^2 die Nothwendigkeit ein, die Spannung der Stimmbänder zu mildern, und so den Uebergang ins Falsett zu vermitteln. Die richtige Mundstellung wird auch hier Hauptsache werden, besonders dann, wenn die Stimme bei a^2 h^2 u. s. w. ganz in die Region des Falsetts (von

Einigen »Kopfstimme« genannt) eingetreten ist. Dieser Theorie widersprechend, findet man bei vielen Sängerinnen die üble Gewohnheit, bei den hohen und höchsten Tönen den Mund so weit und unschön aufzumachen, dass die rückwärtigen Theile der Mundhöhle dadurch ganz blosgelegt werden. Sie geben auf diese Weise Laute von sich, die trocken und grell klingen, ohne Anspruch auf irgend welche Tonschönheit zu machen, weil nach Helmholtz' Theorie das Ansatzrohr fehlt, das allein im Stande ist, den Wohllaut herzustellen. Wenn nun die Stimme ihre normale Thätigkeit gefunden hat, dann treten auch all die Erscheinungen hervor, die Helmholtz in seinem Buche nachgewiesen, und der Sänger kommt zur Ueberzeugung, dass er sich auf der Fährte der Natur befindet. All jene Künsteleien aber, die darauf ausgehen, dem Organe Effekte abzugewinnen, die nicht in seinen natürlichen Funktionen liegen, werden verderblich, indem sie den Mechanismus schädigen. Das empirische Vorgehen, das die Wissenschaft für unnöthig erachtet, und einer vermeinten Erfahrung folgen zu müssen glaubt, birgt manche Gefahr in sich. So sieht man häufig die Willkür schalten und walten, man sucht sich in neuen Theorien und barocken Erfindungen zu übertreffen, ja es giebt Gesanglehrer, die sich beklagen, dass sie keinen Schüler finden können, der ihre selbsterfundene Gesangsmethode aushält. Dann herrscht aber auch Verwüstung, wo sorgfältige Pflege walten sollte, und die Folge ist jener vielbeklagte Mangel an schönen Stimmen, der so lange anhalten wird, bis man zur Einsicht gekommen, dass nur in der Erkenntniss der Natur die Wahrheit liegt.

Ehe wir von der Besprechung des Wohllautes scheiden, wäre es nicht uninteressant, einen Blick auf das Sprachorgan zu werfen. »Der Wohllaut in Sprache und Gesang hängt von der richtigen Mundstellung ab, die Deutlichkeit der Aussprache aber von dem schnellen und präcisen Wechsel der Mundstellung« (»Musik. Wochenblatt«, Jahrg. VIII, No. 3). Auf diesen Satz werden wir durch Helmholtz geleitet und finden ihn überall bestätigt und begründet. Die Frage, welche Sprache die wohlklingendste sei, hat ihre Beantwortung in dem Satze gefunden, dass offene Vocale und leicht zu sprechende Consonanten am meisten dazu beitragen, um ein Idiom schön und wohlklingend zu machen, nur muss der Redner diese Eigenschaften zur Geltung bringen. Wenn man die Italiener um ihre Sprache beneidet und ihr im Leben wie im Gesange den Vorzug vor allen anderen giebt, so liegt der Grund nur darin, dass der Italiener es sich angelegen sein lässt, seine Vocale und Consonanten möglichst deutlich und wirksam zu machen, während der Deutsche beim Sprechen kaum den Mund öffnen mag, aus Furcht affektirt zu erscheinen. Somit geht dem Deutschen all der Wohllaut verloren, der seiner Sprache vermöge ihrer wohlklingenden Vocale und Diphthongen eigen ist. Dass die Resonanz der Mundhöhle auch den Sprachlaut verstärke und verschönere, ist durch Helmholtz genau nachgewiesen und durch das lebendige Beispiel der Italiener bewiesen, denn ihm ist es zur zweiten Natur geworden, die Mundstellungen schnell und präcise zu wechseln, was sich in der Lebendigkeit seiner Gesichtszüge abspiegelt. Sprachen dagegen, denen der volle offene Klang der Vocale fehlt, und die durch Consonantenhäufungen der freien Entwickelung des Tones ungünstig sind, wie die französische, englische oder die slavischen Sprachen, können trotz aller guten Eigenschaften, die ihnen sonst anhaften, nicht Anspruch machen auf Klangschönheit, weshalb ihre Verwendung im dramatischen Gesange nicht immer von guter Wirkung ist.

Wir kommen nun zur zweiten Eigenschaft des Tones, zur Kraft.

Die Raumverhältnisse sowohl, als auch die grössere Musikgattung, in der sich der Sänger zu bewegen hat, machen es nöthig, dass er seiner Stimme die Fähigkeit gebe, weithin zu wirken, und den Tonwellen eine gewisse Intensität verleihe. Die Physiologie lehrt uns, dass die Stärke der Klänge mit der Breite *(Amplitude)* der Schwingungen des tönenden Körpers wächst und abnimmt. Dieser tönende Körper für den Sänger sind die Stimmbänder in ihrer gemein-

samen Thätigkeit als Eins genommen, die, wie uns der Kehlkopfspiegel zeigt, in der Region der Bruststimme in ihrer ganzen Breite in Schwingung sind. Nur knüpfen sich daran gewisse Bedingungen. Die Stimmbänder müssen sich in jenem Grade der Spannung befinden, in dem sie im Stande sind, die andringende Luft gleichsam abzusperren und Widerstand zu leisten. In schlaffem Zustande, wie bei den tiefen und tiefsten Tönen, entweicht ein grosses Quantum von Luft, ohne die Stimmbänder kräftig erfassen zu können; deshalb erscheinen diese Töne ursprünglich schwach und kraftlos. Ein fast gleicher Fall tritt ein in der Region des Falsettregisters, wo nur die inneren Ränder der Stimmbänder in Vibration gesetzt sind. In beiden Fällen ist der Sänger darauf angewiesen, von jener Compensation Gebrauch zu machen, von der wir oben sagten, dass, wo die Spannung vermindert sei, die Luftmasse vergrössert werden müsse. Diese Töne erfordern daher ein grösseres Luftquantum, um in der Kraft den höheren Tönen des Brustregisters gleich zu kommen. Während der Sänger aber in der tiefen Lage seines Stimmumfanges nie recht zu voller Kraft gelangt, bietet sich ihm in der Lage des Falsetts ein Mittel, die verlangte Amplitude der Schwingungen herzustellen. Durch zweckmässige Athemverwendung vermag er die Randschwingungen auf einen breiteren Theil der Bänder auszudehnen. Indem die Bänder sich nicht in voller Spannung wie beim Brustregister befinden, hängt es vom Luftstrom ab, wie breit der Rand werden soll, der den Ton erklingen macht. Wenn es also unserer Vorstellung schwer wird, sich eine Amplitude der Schwingungen bei schmalem Rande der Stimmbänder zu vergegenwärtigen, so steht dem Sänger frei, diesem Rande mehr Breite zu geben und somit einen Ton hervorzubringen, der ohne Anstrengung dem Klangcharakter der Bruststimme sich nähert. Und dieser Vorgang tritt in der Natur wirklich ein, und ist eine naturgemässe, ungekünstelte Erscheinung, während jene andere Stimmbehandlung, wo die Stimmbänder über die Grenze des Brustregisters hinaus noch weiter gespannt werden und jenen forcirten kreischenden Klang erzeugen, der uns bei manchen Sopranstimmen so unangenehm berührt, dem Organ verderblich wird, weil er unnatürlich ist.

Dass bei jeder Kraftäusserung die Grenze der Schönheit einzuhalten sei, bedarf nur der Erwähnung. Wohlklang an sich ist schon eine Kraft, die unter allen Verhältnissen zur Geltung kommt. Unedler Gebrauch der Stimme erzeugt nicht das Gefühl der Tonstärke, sondern artet in Geschrei, also in ein Geräusch aus, das unser Empfinden unangenehm berührt. Indem Helmholtz davon spricht, wie unser Ohr für die Töne der viergestrichenen Octave ganz besonders empfindlich ist, bemerkt er weiter, dass wenn die menschliche Stimme mit Anstrengung gebraucht wird, so dass sie einen schmetternden Charakter bekommt, man Obertöne der viergestrichenen Octave hört, die dicht neben einander liegen und sehr unangenehm wirken. »Bei kräftigen Männerstimmen, welche *forte* singen, hört man jene Töne gleichsam wie ein helles Schellengerassel mitklingen, am deutlichsten aber bei Chören, wenn die Stimmen etwas schreien. Es giebt jede einzelne Männerstimme in solcher Höhe schon dissonirende Obertöne. Wenn Bässe ihr hohes e^1 singen, so ist d^4 der siebente, e^4 der achte, fis^4 der neunte, gis^4 der zehnte Oberton. Wenn nun gleichzeitig e^4 und fis^4 stark, d^4 und gis^4 schwächer hörbar werden, so giebt das natürlich eine scharfe Dissonanz. Kommen gar viele Stimmen zusammen, welche diese Töne mit kleinen Höhenunterschieden angeben, so giebt es eine eigenthümliche Art von Gerassel, was man sehr leicht immer wieder wahrnimmt, wenn man erst einmal darauf aufmerksam geworden ist«. Wir sehen hier, wie der gelehrte Physiologe eine Erscheinung kennzeichnet, die gewiss jedem Musiker, besonders aber dem Gesangverständigen aufgefallen ist, der er aber wie einem mysteriösen *ἐν χείρεσιν naturae* aus dem Wege gegangen, ohne nachzuforschen, wo der eigentliche Grund liege. Dieses Gerassel tritt nicht allein im Gesange von Männerchören auf, auch bei Opernsängern können wir ihm begegnen, besonders wenn sie den Effekt in Kraftanstrengung suchen und die Gesetze der Tonschönheit ausser Acht lassen.

Die Stärke des Tones hängt vom Bau der Mundhöhle und von der Formation des Kehlkopfes resp. der Stimmbänder ab, nicht aber, wie Viele glauben, von der robusten Körperbildung des Sängers. Es hat sich sehr oft gezeigt, dass anscheinend schwächliche Personen durch die Macht ihres Tones imponirten, während herkulische Gestalten durch das Gegentheil überraschten. Dort, wo in geräumiger Mundhöhle die Luftschwingungen sich räumlich ausbreiten können, entsteht das, was wir Volumen der Stimme nennen, und was nicht allen Organen in gleichem Maasse eigen ist. Gewisse Stimmgattungen, wie Alt und Bass, sind dadurch charakterisirt, weshalb auch ihre Klangfarbe sich wesentlich von der des Tenors und Soprans unterscheidet, welch letztere dafür durch Klangreichthum in heller Farbe glänzen. Der Resonator weist bei ihnen eine Anzahl höherer Obertöne auf, die bei jener Stimmgattung fehlen. Dass man aber eine von Natur kleine Stimme durch künstlerisches Zuthun zu einem Wohllaut und daraus hervorgehender Klangfülle entwickeln kann, in der das Gefühl der ursprünglichen Kleinheit verschwindet, unterliegt um so weniger einem Zweifel, als wir dafür lebende Beispiele anführen können (Adelina Patti).

Die Elasticität oder Schwungfähigkeit endlich, als dritte nothwendige Eigenschaft des Gesangtones, ist das Produkt des Athems. Der Athem hat nicht allein die Aufgabe, den Ton hervorzubringen, er muss ihn auch beleben und beseelen können. Fragen wir nach dem Mittel, durch welches der Sänger auf den Zuhörer wirkt und in ihm alle Gefühle wachruft, so ist es die Elasticität des Athems, dieses nie ruhende *Agens*, das in einem Moment aufleuchtet, um im nächsten zu erlöschen und in geistvollem Schwunge die Seelenthätigkeit des Sängers auf den Hörer überträgt. Der Athem an sich ist als gerade ununterbrochen strömende Linie aufzufassen, nach welcher Richtung auch die Intervalle der Melodie ablenken mögen, jene Linie, die vom mathematischen Punkte (dem Tonansatz) ausgeht, anschwellend die nöthige Stärke erreicht und wieder abnimmt, um im nächsten Momente von Neuem anzuheben. Der Zug des Athems muss einer ruhig dahinziehenden Strömung gleichen, elastisch, doch unbeirrt durch die Schwingungen der Luft, die den Ton erklingen machen, aber selbst im schwungvollen Lauf wellenlos und glatt. Hier liegt die Aufgabe des Sängers, der durch Ruhe und Ordnung im Ein- und Ausathmen die grösste Herrschaft über sein Organ erlangt. Die Athembehandlung ist daher ein wichtiger Paragraph der Singschule; je früher der Schüler es darin zur Fertigkeit bringt, desto weniger ist er später der Anstrengung ausgesetzt. Deshalb darf aber die Schule nicht darauf ausgehen, langen Athem durch andauernde Arbeit erzwingen zu wollen, sondern muss jene weise Oekonomie walten lassen, die aus gegebenen Mitteln den möglichsten Vortheil zu ziehen sucht.

Die Verwendung des Athems bei der Tonbildung hat vor Allem die Aufgabe, das richtige Maass herzustellen zwischen der Spannung der Stimmbänder und dem Luftstrom, der sie in Vibration setzt. Ein Missverhältniss nach der einen oder andern Seite erzeugt Uebelstände, die sich durch heulenden Ton oder durch falsche Intonation kundgeben. Die Stimme gleicht dann einem überblasenen Instrument, im andern Falle einer Orgelpfeife, die nicht ansprechen kann, weil ihr der nöthige Wind fehlt. Gleichwohl verlangen die oberen Töne des Brustregisters ein sehr geringes Luftquantum, wodurch sie sich eben als wahre Brusttöne erweisen, während die tiefen und tiefsten, bei der geringen Spannung der Stimmbänder, eine beträchtliche Menge Athem unbenützt entweichen lassen. In der Region der *voix mixte* ist der Luftstrom gewissermassen gehemmt und verursacht dem Sänger ein beängstigendes Gefühl, als ob er sich der andringenden Luft nicht entledigen könnte. Erst zweckmässige Uebung vermag hier Erleichterung zu verschaffen, bis dann im eigentlichen Falsettregister die Stimmbänder, aus der früheren Spannung zurücktretend, nur noch einen Hauch beanspruchen, um ihre Ränder in Schwingung zu bringen. So vielfältig die Anforderungen hier erscheinen mögen, gelingt es doch, mit Hülfe der passenden Mundstellung, ihnen allen gerecht zu werden, und in der

Scala wie Roulade die Register zu durcheilen, ohne eine Unterbrechung fühlen zu lassen. Nur bleibt die Ruhe des Athems das Haupterforderniss, sowohl im gehaltenen Ton, als auch in der Scala, während jenes Tremoliren, das manche Sänger sich angewöhnen, den widerlichsten Effekt hervorbringt und alle Funktionen des Organs beeinträchtigt.

Treten wir nun einen Schritt zurück, um das bisher Gesagte zu überblicken, so finden wir die Aufgabe der Tonbildung in dem Bestreben gelöst, Mundstellung und Athem richtig zu verwerthen, um der Stimme jenen Klang zu geben, der edel und rein auftritt, ohne die Stimmwerkzeuge von ihrer natürlichen Thätigkeit abzulenken. Dem Künstler bleibt es dann vorbehalten, diesem Tone Licht und Schatten zu geben, ihn zur Klage zu stimmen oder freudig aufjauchzen zu machen, kurz, ihn alle Regungen des Herzens abspiegeln zu lassen, — die Bedingungen der Schönheit müssen überall eingehalten werden.

Tondichter nennt man den Componisten, den Schöpfer eines Tonstücks, weil er in Tönen dichtet. Es ist bezeichnend für die Eigenart der beiden Künste: der Poesie und der Tonkunst, dass man diesen Begriff nur auf sie und nicht auch auf die andern Künste anwendet, dass man nicht auch, oder doch nur sehr vereinzelt von einem Farbendichter, niemals aber von einem Stein- oder Metalldichter spricht. Der Sprachgebrauch stützt sich hier auf das intimere Verhältniss, in welchem Dichtkunst und Tonkunst zur Phantasie stehen. Diese hat bei den andern Künsten, der Malerei, der Sculptur und Architektur nicht mindern Antheil, als bei der Poesie und Musik; allein doch in anderer Weise. Die sogenannten bildenden Künste finden ihre Anleitung und zum grossen Theil selbst die Formen für ihre Schöpfungen meist in der äussern Natur vor, die sie dann mit der anschauenden Phantasie erfassen und künstlerisch gestalten. Für die Poesie und noch mehr für die Tonkunst muss dagegen die produktive Phantasie erst Stoffe und grösstentheils auch die Formen schaffen und diese Thätigkeit heisst eben dichten. Auch wo die bildenden Künste ihre Stoffe der produktiven Phantasie entnehmen, wo sie der Traumwelt des Mährchens sich zuwenden, sind sie doch überall zugleich auch an die Formen und Vorgänge der concreten Welt gebunden. Sie vermögen wohl phantastische Stoffe darzustellen, aber, durch das Material in welchem sie bilden genöthigt, doch immer in Formen, die der realen Welt entstammen. Das Material, in welchem Dichtkunst und Tonkunst darstellen, Laut und Ton, ist dagegen an und für sich wesenlos und daher auch ganz geeignet zur Darstellung jener erdichteten Welt des Träumens, der schaffenden Phantasie, wie der gesammten lebendig wirkenden Innerlichkeit des Menschen. Der schaffende Geist dichtet, indem er dies Leben der Phantasie zu Bildern verdichtet und ihnen dann tönenden Ausdruck in Worten oder in Tönen und Klängen giebt. So wird der Componist zum Tondichter. Dem Wortlaut nach ist der Componist (von *componere* = zusammensetzen, ausarbeiten) noch kein Dichter, sondern zunächst nur der, mit der Technik seiner Kunst vertraute Verfertiger des Kunstwerks. Erst darin, dass dieses einen wirklich dichterischen Inhalt bringt, der von der Phantasie und der ganzen Innerlichkeit des Menschen gleichmässig erzeugt ist, zeigt sich der Tondichter. Die formale Meisterschaft macht erst den Componisten und dass diese selbst nicht ohne Inhalt sein kann, ist mehrfach auch in diesem Werk nachgewiesen worden. Inhaltslose Formen giebt es überhaupt nicht, denn jede Form hat einen bestimmten, sie erzeugenden Inhalt zu ihrer Voraussetzung. Der wahre Tondichter giebt diesem individuelles Gepräge und der Form damit eigenthümliche Ausgestaltung. Zum vollendeten Tonkünstler gehört es demnach, dass beide sich bis zu vollständiger Einheit durchdringen. Der geschickte Componist, der nicht zugleich Tondichter ist, wird nur vorübergehend interessiren und nur wenig mehr, ohne dass er grössere Bedeutung gewinnt, der Tondichter, der nicht zugleich vollendet ist als Componist.

Tone, *Extensio*, hiess bei den Griechen eine Setzmanier, das Anhalten eines Tones oder eine mehrmalige Wiederholung desselben.

Tonempfindung. Die Tonempfindung ist erste Voraussetzung für die Tonkunst. Wohl operirt der Tonkünstler zunächst mit dem Ton als einem, in gewissem Sinne abstrakten Begriff, er erfindet Tonfiguren, aber diese haben doch die eigentliche Bedeutung erst als Klangfiguren. In todten Zeichen für die Töne schreibt er sein Kunstwerk nieder und bezeichnet zugleich so genau als hierdurch möglich ist, die speciellen Klänge, in denen er seine Töne lebendig gemacht wissen will, aber hierzu sind dann die fremden Organe nöthig, welche das Kunstwerk erst der Tonempfindung vermitteln. Wohl vermag der dieser Zeichensprache Kundige auch aus dem blossen Lesen dieser Zeichen, die Noten und was dazu gehört, ein Bild zu gewinnen, ohne diese wirklich lebendige Uebertragung in Klänge, allein es kann dies doch nur unvollkommen sein und wird selbst nicht die Wirkung einer nur mittelmässigen Ausführung ersetzen. Soll diese eine entsprechende sein, so muss das Kunstwerk durch die vorgeschriebenen Organe unserer Tonempfindung vermittelt werden. Diese erscheint zunächst wieder als blosse Gehörempfindung. Das Gehörorgan vermittelt diese Empfindung und zwar nicht nur die des Tons und Klanges, sondern auch die des blossen Schalls als Geräusch. Das Sausen, Heulen und Pfeifen des Windes, das Rauschen und Rieseln des Wassers, das Rollen des Donners, das Getöse einer lärmenden Volksmenge vernimmt das Gehörorgan ebenso, wie die Töne und Klänge der Menschenstimme oder der Instrumente. Der Grund dieser Erscheinung liegt bekanntlich in der uns umgebenden Luft, deren Bewegung im menschlichen Ohr die Gehörempfindung erzeugt. Die unregelmässigen Erschütterungen der Luft erzeugen auch eine wechselnde Empfindung im Ohr, die wir mit Geräusch bezeichnen; die regelmässig andauernde, in gleichmässiger Weise erfolgende Bewegung der Luft erzeugt dagegen die entsprechende Empfindung im Ohr, welche wir mit Klang bezeichnen. Diese regelmässigen Bewegungen sind Schwingungen, d. h. hin- und hergehende Bewegungen der tönenden Körper, und sie müssen periodisch sein, d. h. nach genau gleichen Zeitabschnitten immer in derselben Weise wiederkehren. Dabei gewinnt das Ohr die Empfindung des Klanges und bei ganz bestimmter Anzahl der Schwingungen den betreffenden Ton von bestimmter Höhe oder Tiefe. Diese sind desto höher, je grösser ihre Schwingungszahl in einer bestimmten Zeit ist. Dabei empfindet das Ohr weiterhin auch die verschiedenen Stärkegrade der Klänge. Dieser entspricht die Breite der Schwingung des tönenden Körpers, daher tönt eine nur leicht angestrichene Saite leiser, als eine kräftig und mit breitem Bogenstrich tönend gemachte Saite, und die Stärke des Klanges nimmt ab, ohne dass sich Tonhöhe und Klangfarbe ändern, wenn die Breite der Schwingungen dieser stark angestrichenen Saite sich verringert.

Den Grund der grossen Anzahl von Klangfarben, welche unser Ohr zu unterscheiden vermag, hat die wissenschaftliche Untersuchung in der grössern oder geringern Bedeutung, welche die mitklingenden Töne, die Obertöne, bei den betreffenden Instrumenten gewinnen, gefunden. Namentlich hat Helmholtz hierüber die treffendsten Aufschlüsse gegeben; er fasst das Resultat seiner eingehenden Untersuchungen in folgende Sätze zusammen*): 1) Einfache Töne, wie die der Stimmgabeln mit Resonanzröhren, der weitgedacten Orgelpfeifen, klingen mehr weich und angenehm, ohne alle Rauhigkeit, aber unkräftig und in der Tiefe dumpf. 2) Klänge, welche von einer Reihe ihrer niedern Obertöne bis etwa zum sechsten hinauf in mässiger Stärke begleitet sind, sind klangvoller, musikalischer. Sie haben, mit den einfachen Tönen verglichen, etwas Reicheres und Prächtigeres, sind aber vollkommen wohllautend und weich, so lange die höhern Obertöne fehlen. Hierher gehören die Klänge

*) „Die Lehre von den Tonempfindungen", II. Ausgabe, pag. 180.

des Fortepiano, der offenen Orgelpfeifen, der weichen Pianotöne der menschlichen Stimme und des Horns, welche letztere den Uebergang zu den Klängen mit hohen Obertönen machen, während die Flöten und schwach angeblasenen Flötenregister der Orgel sich den einfachen Tönen nähern. 3) Wenn nur die ungeradzahligen Obertöne da sind, wie bei den engen gedacten Orgelpfeifen, den in der Mitte angeschlagenen Fortepianosaiten und der Clarinette, so bekommt der Klang einen hohlen, oder bei einer grössern Zahl von Obertönen einen näselnden Charakter. Wenn der Grundton überwiegt, ist der Klang voll; leer dagegen, wenn jener an Stärke den Obertönen nicht hinreichend überlegen ist. So ist der Klang weiter offener Orgelpfeifen voller, als der von engeren, der Klang der Saiten voller, wenn sie mit den Hämmern des Pianoforte angeschlagen werden, als wenn es mit einem Stöckchen geschieht, oder wenn sie mit den Fingern gerissen werden, der Ton von Zungenpfeifen mit passendem Ansatz voller, als von solchen ohne Ansatzrohr. 4) Wenn die höhern Obertöne jenseits des sechsten oder siebenten sehr deutlich sind, wird der Klang scharf und rauh. Der Grad der Schärfe kann verschieden sein; bei geringerer Stärke beeinträchtigen die hohen Obertöne die musikalische Brauchbarkeit nicht wesentlich, sind im Gegentheil günstig für die Charakteristik und Ausdrucksfähigkeit der Musik. Von dieser Art sind besonders wichtig die Klänge der Streichinstrumente, ferner die meisten Zungenpfeifen, Oboe, Fagott, Physharmonika, die menschliche Stimme. Die rauhern, schmetternden Klänge der Blechinstrumente sind ausserordentlich durchdringend und machen deshalb mehr den Eindruck grösserer Kraft, als ähnliche Klänge von weicherer Klangfarbe. Sie sind deshalb für sich allein wenig geeignet zur künstlerischen Musik, aber von grosser Wirkung im Orchester.

Auch über die Funktionen des Ohrs und der Gehörnerven im Besondern hat der genannte ausgezeichnete Gelehrte die gründlichsten Untersuchungen angestellt und ist unter Anwendung bereits feststehender Thatsachen zu überraschenden Schlussfolgerungen gelangt. Früher war man der Ansicht*), »dass das Ohr sowohl die Fähigkeit habe, die Zahl der Schwingungen eines Klanges zu unterscheiden und darnach die Höhe des Tons zu bestimmen, als auch die Form der Schwingungen, von welcher letzteren die Verschiedenheit der Klangfarbe abhänge«. Die letztere Behauptung gründet sich nur auf Schlüsse, welche auf die Exclusion der anderen möglichen Annahme gegründet waren. Da nachgewiesen werden konnte, dass gleiche Höhe zweier Töne durchaus gleiche Zahl der Schwingungen erfordern, da ferner die Stärke des Tones sichtlich von der Stärke der Schwingungen abhing, so musste die Klangfarbe von etwas anderm als von der Zahl und Stärke der Schwingungen abhängen. Es blieb nur die Form der Schwingungen. Wir können nun diese Ansicht noch genauer bestimmen. Die Versuche ergaben, dass Wellen von sehr verschiedener Form gleiche Klangfarben haben können, und zwar existiren in jedem Falle (den einzelnen Ton ausgenommen) unendlich viele verschiedene Wellenformen dieser Art, da jede Aenderung des Phasenunterschiedes die Form verändert, ohne den Klang zu ändern. Entscheidend ist nur, ob die Luftschwingungen, welche das Ohr treffen, wenn sie in eine Summe einfacher pendelartiger Schwingungen zerlegt gedacht werden, die gleichen einfachen Schwingungen in gleicher Stärke geben. Das Ohr unterscheidet also nicht die verschiedene Form der Wellen an sich genommen, wie das Auge Bilder der verschiedenen Schwingungsformen unterscheiden kann, das Ohr zerlegt vielmehr die Wellenformen nach einem bestimmten Gesetze in einfachere Bestandtheile, es empfindet diese einfachen Bestandtheile einzeln als harmonische Töne; es kann sie bei gehörig geschulter Aufmerksamkeit einzeln zum Bewusstsein bringen, und es unterscheidet als verschiedene Klangfarben nur verschiedene Zusammensetzungen aus diesen einfachen Empfindungen. Der Artikel Ohr bringt das Nähere über Einrichtung

*) Daselbst pag. 196.

derselben und den Antheil, den die einzelnen Theile desselben an der Tonempfindung nehmen. Aus diesen Wahrnehmungen zieht nun Helmholtz die Schlüsse: 1) dass verschiedene Theile des Ohrs durch verschieden hohe Töne in Schwingung versetzt werden, und diese Töne empfinden; 2) dass ein einfacher, dem Ohre zugeleiteter Ton die Cortischen Fasern, die mit ihm ganz, oder nahehin im Einklange sind, stark erregt werden, alle andern schwach oder gar nicht, dass also 3) jeder Ton von bestimmter Höhe nur durch gewisse Nervenfasern empfunden werde und verschieden hohe Töne auch verschiedene Nervenfasern erregen; dass 4) wenn ein zusammengesetzter Klang oder ein Accord dem Ohre zugeleitet wird, alle diejenigen elastischen Gebilde erregt werden, deren Tonhöhe den verschiedenen in der Klangmasse enthaltenen einzelnen Tönen entspricht, so dass bei gehörig gerichteter Aufmerksamkeit alle die einzelnen Empfindungen der einzelnen einfachen Töne auch einzeln wahrgenommen werden können. Der Accord wird darnach in seine einzelnen Klänge, der Klang in seine einzelnen harmonischen Töne zerlegt werden müssen. Auf diese Verschiedenheit der empfindenden Nervenfasern ist endlich auch nicht nur die Tonhöhe, sondern auch die Klangfarbe zurückzuführen.

Erscheint demnach die Tonempfindung als erste Voraussetzung für die Existenz eines Musikstücks, weil nur daraus überhaupt erst das Material gewonnen wird, aus dem es zu construiren ist, so hat es doch nicht auch weiterhin noch die Bedeutung, welche ihm die Physiologen und namentlich Helmholtz zuschreiben. Die Hörorgane vermitteln die Empfindung des Tons und Klangs und damit natürlich das Kunstwerk, allein doch aber nur in seinem materialistischen Theil. Schon für die Unterscheidung der Töne und Klänge tritt der vom Gehör geschiedene Intellekt ein, und dieser ist ausschliesslich thätig, wenn es sich um Erkenntniss der Tonformen und des sie erzeugenden Inhalts handelt. Man kann namentlich in unserer Zeit, für welche das Kunstwerk vielfach nur in seiner augenblicklichen Wirkung Bedeutung hat, nicht energisch genug darauf hinweisen, dass ein Musikstück durch seine Wirkung auf die Tonempfindung nur seinen alleruntersten Zweck oder eigentlich noch keinen Zweck erreicht hat. Diese Wirkung üben Ton und Klang ohne jegliche künstlerische Absicht. Es ist das Elementarische der Musik die Bewegung, was wirkt, wenn auch die Wirkung selbst schon eine mehr ideale ist, weil sie gegenstandslos ist. Diese Naturgewalt des Tons wird durch das künstlerische Schaffen nicht aufgehoben, sondern sie bildet vielmehr die Grundlage desselben. Wenn auch, wie wir bereits erwähnten, der Künstler zunächst mit dem abstrakten Ton operirt, so haben doch die Tonfiguren nur Bedeutung für ihn, als sie zugleich auch Klangfiguren sind, und nur so weit es ihm gelingt, diese Naturgewalt sich und seinen Ideen dienstbar zu machen, kommt das von ihm innerlich Angeschaute auch wirklich im Kunstwerk zur Erscheinung. Darauf beruht das höhere, das sittliche Interesse, welches der gebildete Geist beim Genuss der Musik empfindet, dass er nicht nur die Töne hört, dass er nicht nur die, in ihnen waltende Naturgewalt auf sich wirken lässt, sondern dass ihm durch die Besonderheit des Waltens auch das Bewusstsein von der Idee vermittelt wird, unter deren Einfluss das betreffende Kunstwerk entstand, welche sich in ihm verkörperte. Das Ohr empfindet die hohen und die tiefen Töne als solche, ebenso die rauhen Klänge und die weichen, die starken und die schwachen, aber zur speciellen Scheidung und Messung reicht es schon nicht mehr aus. Um die Töne und Intervalle festzustellen, nach ihren künstlerisch verwendbaren Verhältnissen zu bestimmen und einzuordnen, müssen schon die höhern Mächte des Geistes hinzugezogen werden. Bereits bei der Bildung der Tonleitern und Tonsysteme finden wir sie in ausgedehntem Maasse thätig, und wenn auch bei der harmonischen Ausgestaltung der Systeme dann wieder die Tonempfindung, namentlich bei der Scheidung der Consonanzen und Dissonanzen in den Vordergrund tritt, ebenso wie bei dem, den einzelnen ausführenden Organen zuzumessenden Antheil am Kunstwerk, so wirken doch auch hier jene andern nicht weniger

energisch mit, denn auch der höhere oder geringere Wohlkang wird ja nicht weniger nach rein aesthetischen, als nach Rücksichten auf die blosse Tonempfindung bemessen. Die rein formelle Gestaltung aber, die immer erst das Kunstwerk bedingt, erfolgt, wie in den betreffenden Artikeln gezeigt worden ist, nach vorwiegend andern Gesichtspunkten. Die Tonempfindung macht eben nur fähig, das Material als solches aufzufassen, sie ermöglicht die weiteren Untersuchungen zur Ergründung der Gesetze für die künstlerische Verwendung desselben, aber für diese selbst, für die Anordnung des Materials zu künstlerischen Formen vermag sie dann wenig zu thun. Diese ist eben Sache des schaffenden Genius und wendet sich an die gesammte Geistigkeit des Menschen, nicht nur an sein Tonempfinden. Diese wird von da ab eben nur Vermittlerin des Kunstwerks, wie die andern Sinne für die andern Künste. Am augenscheinlichsten ist dies bei dem am schlagendsten wirkenden Mittel der Darstellung, dem Rhythmus der Fall, dessen höhere Anordnung durchaus idealen Zwecken dient. Um die Tonfolge dann zur ausdrucksvollen Melodie zu gestalten und die Accordfolge zur nicht nur klang- und reizvollen, sondern auch formvollendeten, einen idealen Inhalt darstellenden Harmonik zu machen, müssen, wie an den betreffenden Orten nachgewiesen ist, auch andere Principien waltend werden, als die der Tonempfindung. Dies ist selbst bei der Vertheilung an die ausführenden Organe, bei welcher doch das Element des Klanges vorwiegend Berücksichtigung findet, der Fall. Auch bei der Auswahl des specifischen Klanges dürfen die ästhetischen Principien des Kunstwerks nicht ausser Acht bleiben.

Tonentfernung, s. v. a. Intervall.

Tonfall heisst bei der gesungenen Melodie, ebenso bei der Rede, das Sinken der Stimme nach der tiefern Lage. Im weitern Sinne gebraucht man diese Bezeichnung wohl überhaupt für den tonischen Verlauf einer Melodie oder auch der Rede und spricht von einem Tonfall derselben, wo man doch den Gang derselben meint. Wörtlich genommen kann es natürlich nur ein »Fallen des Tons«, also ein Sinken der Stimme bezeichnen und da man dies in der Regel nach dem Schluss zu anwendet, bezeichnet man auch wohl diesen damit (s. d.).

Tonfarbe, s. v. a. Klangfarbe, Timbre (s. d.).

Tonfolge, das stufen- oder sprungweise Fortschreiten von einem Tone zum andern.

Tonführung, Tongang, Tonfortschreitung, der Gang der Melodie (s. d.), und auch der Harmonie, der Modulation (s. d.).

Tonfuge (Fuge im Ton) nannten ältere Tonlehrer eine, in einer Kirchentonart gesetzte Fuge, deren Thema und Antwort nicht die Grenze einer Octave überschritten (s. Tonale Fuge).

Tonfuss, s. Versfuss.

Tongepräge nennt man die Eigenthümlichkeit des Klanges, welche dieser durch die Besonderheit des Materials, aus welchem das betreffende Instrument gearbeitet ist, gewinnt. Eine Voigtländer Geige ist nach denselben Regeln im grossen Ganzen gebaut, wie eine italienische, aber das andere Holz, aus dem sie verfertigt ist, giebt ihr ein anderes Tongepräge. Die hölzernen Orgelpfeifen gewinnen ebenfalls ein anderes Tongepräge wie die aus Metall gefertigten.

Tongeschlecht, oder eigentlich Klanggeschlecht, nannte Aristoxenus die Ordnung, in welche er gewisse Töne nach ihrer nähern oder entferntern Verwandtschaft brachte. Indem er das Tetrachord in 30 Theile zerlegte, wovon 12 auf einen ganzen, 6 auf einen halben Ton kamen, construirte er dann folgende Klanggeschlechter:

Abtheilung des Tetrachords.			Name des Klanggeschlechts.	Tonstufen.
6	9	15	Weich diatonisch	$\frac{1}{2} - \frac{3}{4} - \frac{5}{4}$
6	12	12	Syntonisch diatonisch	$\frac{1}{2} - 1 - 1$
4	4	22	Weich chromatisch	$\frac{1}{3} - \frac{1}{3} - \frac{3}{2} + \frac{1}{3}$
4,5	4,5	21	Fünfthalb chromatisch	$\frac{3}{8} - \frac{3}{8} - 1\frac{1}{4}$
6	6	18	Tonisch chromatisch	$\frac{1}{2} - \frac{1}{2} - \frac{3}{2}$
3	3	24	Enharmonisch	$\frac{1}{4} - \frac{1}{4} - 2$

Die griechischen Theoretiker in den ersten Jahrhunderten vor und nach Christus unterscheiden nur drei Klanggeschlechter: das diatonische, chromatische und enharmonische, die sich durch die Eintheilung des durch die beiden feststehenden Töne begrenzten Tetrachords unterscheiden (s. Griechische Musik, System u. s. w.). Wir verbinden mit den Bezeichnungen: diatonisch, chromatisch und enharmonisch bekanntlich andere Begriffe (s. d.) und unterscheiden gegenwärtig nur zwei Geschlechter: Dur und Moll, die in je 12 Tonarten dargestellt werden (s. d.).

Tongrenzen, diese werden durch das Vermögen des Ohrs: die langsamsten und die raschesten Schwingungen eines klingenden Körpers als Ton aufzufassen bestimmt. Diese sind natürlich für verschiedene Ohren auch verschieden. Während die meisten Akustiker als äusserste Grenzen 32 und 16,384 Schwingungen annahmen, gingen andere weit darüber hinaus (vergl. Ton).

Tonhöhe, ital.: *Acutezza,* ist die, durch Vermehrung der Luftschwingungen erzeugte Veränderung des Tons.

Tonika *(Nota finales, principalis)*, franz. *Tonique*, der Grundton der Tonleiter und dem entsprechend der Tonart, ist als solcher der ohnstreitig wichtigste Ton derselben. Die Bewegung der Tonleiter geht von ihm aus und kehrt zu ihm zur Ruhe zurück; er bestimmt den Verlauf und, wie im Artikel Tonart nachgewiesen ist, auch damit in gewissem Grade den Charakter der Tonleiter und Tonart. Weiterhin wird die Tonika für die melodische Ordnung von Bedeutung, als sie die Möglichkeit gewährt, unter reichster Entfaltung aller seiner Mittel, der Darstellung doch die grösste und vollständigste Einheit der Stimmung zu wahren. Wie weit sich auch der melodische Gang im Verlauf von ihr entfernt, indem er zum Schluss wieder auf die Tonika zurückkehrt, ist die Einheit doch vollständig gewahrt. Wie sie weiterhin in ihrem Verhältniss zur Dominant und zur Unterdominant formbildend wird, ist an verschiedenen Stellen gezeigt worden. Tonika und Dominant sind die Angelpunkte der Tonleiter und der Tonart, und wie diese sich auf jene stützen, so auch alle Formen und wie aus der Gegenwirkung von Dominant und Tonika die Tonleiter entsteht, so auch die Formen. Bedeutsamer noch wird die Tonika und dem entsprechend auch die Dominant für den Harmonisationsprocess; durch ihn werden noch viel reichere Mittel der Darstellung gewonnen, und diese zu gruppiren und anzuordnen, erweist sich die Tonika und erweisen sich Dominant und Tonika in ihrem gegenseitigen Verhältniss noch bedeutsamer. In den betreffenden Artikeln ist nachgewiesen worden, wie mit Feststellung dieser Angelpunkte der Tonart es zunächst erst gelingt, das strophische Versgefüge musikalisch nachzubilden und damit die rechte Form für das Lied zu gewinnen, und wie daraus weiterhin die Möglichkeit sich ergiebt, unter treuer Wahrung dieser Angelpunkte doch den reichsten harmonischen Apparat zur individuellen Ausgestaltung des Liedes zu gewinnen, ohne die knappe Form desselben zu zerstören. Weiterhin wurde nachgewiesen, dass aus diesem Harmonisationsprocess, der sich namentlich innerhalb und mit Hülfe dieses Verhältnisses von Tonika und Dominant vollzieht, die Instrumentalformen: die Sonate, Ouverture und Sinfonie hervortreiben und dass es wiederum gelingt, diese Formen in reichster Fülle und Pracht auszustatten und in der Tonika doch die Einheit zu wahren. Daher heisst die Tonika auch mit Recht *Nota principalis:* Hauptnote. *Nota finalis* heisst sie, weil mit ihr in der Regel auch der vollkommene Schluss gemacht wurde.

Toni ficti, *tuoni trasportati*, heissen die versetzten Töne im System der alten Kirchentonarten (s. Tonart, System).

Tonisch heisst alles, was zur Tonika in direktem Bezuge steht.

Tonischer Accord
Tonischer Dreiklang } der Dreiklang auf der Tonika.
Tonische Harmonie

Tonini, Bernardo, Instrumentalcomponist von Verona, ungefähr 1668 geboren, von dem die nachgenannten gedruckten Compositionen bekannt sind: »*Sonate a violini e B. C.*«, op. 1 (Venedig, 1693). »*Sonate da chiesa a tre, due violini et organo con violoncello ad libitum*«, op. 2 (Venedig, 1695, in 4°; zweite Ausgabe, Amsterdam, bei Roger, ohne Datum). »*Balletti da camera a violino, spinetto o violone*«, op. 3 (Venedig, 1697, partitura in 4° obl.; zweite Ausgabe ebenfalls Amsterdam). »*Sonate a 2 violini, violoncello e continuo*«, op. 4.

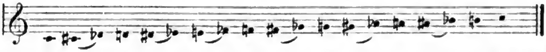
Tonkunde, die Kunde oder Wissenschaft vom Ton, umfasst alles, was vom Ton und den Tönen zu wissen möglich und nothwendig ist. Sie untersucht die Art und die Mittel seiner Erzeugung, wie die Eigenart seiner Wirkung als Akustik, und stellt durch die genauesten Messungen und Berechnungen das Verhältniss der Töne unter einander fest als Canonik. Sie sucht weiterhin die allgemeinen Gesetze zu ergründen, für die Kunstgestaltung überhaupt und für die Tonkunst im Besondern als Aesthetik der Tonkunst und zeigt dann deren specielle Anwendung auf das musikalische Kunstwerk, als: Tonsetzkunst, Theorie oder Compositionslehre, die wiederum in die einzelnen Zweige, die Lehre von der Harmonik, von der Melodik und der Rhythmik, vom Contrapunkt und der Formenlehre und die Instrumentationslehre zerfallen. Im Grunde gehören dann weiterhin auch die Unterweisungen im Gesange und im Instrumentenspiel, die Lehre vom Vortrage und vom Instrumentenbau hierher, vor Allem aber auch die »Geschichte der Musik«, welche in gewissem Sinne alle diese Disciplinen verbindet. Die

Tonkunst dagegen umfasst die praktische Anwendung all dieser Unterweisungen im Kunstwerk; sie bezeichnet ein Können, die Fähigkeit in Tönen ein Kunstwerk aufzubauen. Sie ist geschieden in die selbstschöpferische und in die ausübende. Jene lässt das Kunstwerk in an sich stummen Zeichen, den Noten erstehen. Der schaffende Künstler bestimmt genau, welche Töne und Klänge und in welcher Ordnung und Weise er sie verwendet wissen will, aber er thut dies in Zeichen, die noch nicht schon Musik, noch nicht Töne sind. Diese Zeichen in Töne zu übersetzen ist der ausübenden Tonkunst übertragen; indem sie getreu nach den Vorschriften des schaffenden Künstlers die Noten zu Tönen macht, bringt sie erst das Kunstwerk zu lebendiger Darstellung.

Tonkünstler heisst der Künstler, welcher die Tonkunst zu seinem Lebensberuf erwählt hat. So wie die Musik nicht immer auch Tonkunst genannt werden kann, so verdienen auch nicht alle Musiker den Namen Tonkünstler. Erst wenn die Musik einen wirklich bedeutsamen Inhalt in echt künstlerischer Form darlegt, wird sie zur Tonkunst und nur wer dieser letzteren erfolgreich dient, ist ein Tonkünstler zu nennen. So lange die Musik nur niedern Zwecken dient, wie meist die Tanz- und die Unterhaltungsmusik im Salon, Concert und selbst im Theater ist sie eben nicht Tonkunst und der Musiker, der die gleichen Zwecke verfolgt, ist kein Tonkünstler. Die höheren Ziele erst und die entsprechenden Fähigkeiten und Fertigkeiten machen den Tonkünstler und erheben die Musik zur Kunst. Im andern Falle bleibt die Musik Handwerk, die als solches ihre Berechtigung, aber nur niedere Bedeutung behält.

Tonleiter, ital.: *Scala*, franz.: *Gamme*, engl.: *Scala*, *Gamut*, heisst bekanntlich die stufenweis geordnete Folge der Töne innerhalb einer Octave. Gegenwärtig unterscheiden wir zunächst zwei Arten, die diatonische, welche

aus fünf Ganztönen und zwei Halbtönen besteht und die chromatische, welche aus lauter Halbtönen zusammengesetzt ist. Eine dritte Art, die enharmonische:



gewinnt bei unseren temperirten Instrumenten nur selten praktische Anwendung, wohl aber Bedeutung für die Orthographie (s. d.). Im Artikel System ist nachgewiesen, weshalb die moderne Musik die diatonische Tonleiter zur Grundlage ihres Schaffens macht, wenn sie auch die Töne und Tonarten der chromatischen sämmtlich verwendet. Dort ist auch nachgewiesen, dass wir die diatonische Tonleiter in zwei Arten verwenden, als Durtonleiter und und als Molltonleiter, und wir kommen noch später darauf zurück.

Die wahrscheinliche Entstehung der Tonleiter wurde bereits angedeutet: sie erschien dort als das ganz natürliche Produkt der fortgesetzten Theilung der weiten Intervalle: zunächst wurde die Octave ausgeschieden, deren Theilung ergab die Quint und im weitern Verlauf die Quart, die Theilung der Quint führte dann ebenso folgerichtig auf die Terz und deren Theilung dann zur Secunde. Einzelne Völker scheinen den Versuch der Theilung der kleinen Terz nicht gewagt zu haben, so dass sie diese als einheitliches Intervall betrachten und nur eine unvollständige Tonleiter gewannen, wie die Chinesen, deren ursprüngliche Tonleiter folgende ist:

$$f - g - a \overset{+}{-} c - d.$$

In ähnlicher Weise ist die alte gälische Tonleiter construirt:

$$c - d \overset{+}{-} f - g \overset{+}{-} b - c$$

die den meisten alten schottischen und irischen Melodien zu Grunde liegt. Diese Tonleitern wurden, ebenso wie die unsern, auch von andern Stufen aus nachgebildet. Auch bei den Griechen war nach glaubwürdigen Zeugnissen die Tonleiter in den frühesten Zeiten der Entwickelung noch lückenhaft. So wird von Terpander berichtet, dass er die alte viersaitige Lyra durch drei neue bereicherte. Die Stimmung derselben war nach Ottfried Müller*):



und Nicomachus giebt die vorpythagoräische Tonleiter in dorischer Stimmung so an:



In beiden fehlt demnach der Ton *h*. Wie durch die weitere Theilung der Intervalle des Tetrachords dann die verschiedenen Systeme entstanden, indem der Zwischenraum zwischen den Endpunkten desselben mit verschiedenen Intervallen ausgefüllt wurde, ist im Artikel System nachzulesen. Dort ist auch gezeigt worden, dass auch, als die griechische Tonleiter vervollständigt war, die griechische Praxis vorwiegend am Tetrachord festhielt. Die achttönige Tonleiter war zumeist bei den Instrumenten in Anwendung. In der Regel wurde, während der Blüthezeit griechischer Kunst, der Gesang mit achtsaitigen Lyren begleitet, deren Stimmung und Umfang wohl unzweifelhaft einer der Tonleitern entsprach, welche innerhalb einer Octave gebildet werden konnten. Es sind dies folgende:

1) die lydische: *c—d—e—f—g—a—h—c.*
2) die phrygische: *d—e—f—g—a—h—c—d.*

---

*) „Geschichte der griechischen Literatur", 2. Aufl., Bd. I, p. 270.

3) die **dorische**: *e—f—g—a—h—c—d—e.*
4) die **hypolydische**: *f—g—a—h—c—d—e—f.*
(syntonolydische)
5) die **hypophrygische**: *g—a—h—c—d—e—f—g.*
(jonische)
6) die **hypodorische**: *a—h—c—d—e—f—g—a.*
(aeolische oder lokrische)
7) die **mixolydische**: *h—c—d—e—f—g—a—h.*

Die unterscheidenden Merkmale dieser Tonarten treten noch deutlicher heraus, wenn man sie, wie dies zur Blüthezeit griechischer Kunst gleichfalls geschah, innerhalb derselben Octave construirt:

Lydisch: *c—d—e—f—g—a—h—c.*
Jonisch: *c—d—e—f—g—a—*$\overset{+}{b}$*—c.*
Phrygisch: *c—d—*$\overset{+}{es}$*—f—g—a—*$\overset{+}{b}$*—c.*
Aeolisch: *c—d—*$\overset{+}{es}$*—f—g—*$\overset{+}{as}$*—*$\overset{+}{b}$*—c.*
Dorisch: *c—*$\overset{+}{des}$*—*$\overset{+}{es}$*—f—g—*$\overset{+}{as}$*—*$\overset{+}{b}$*—c.*
{ **Mixolydisch**: *c—*$\overset{+}{des}$*—*$\overset{+}{es}$*—f—*$\overset{+}{ges}$*—*$\overset{+}{as}$*—*$\overset{+}{b}$*—c.* }
{ **Syntonolydisch**: *c—d—e—fis—g—a—h—c.* }

Die spätere griechische auf 19 Töne erweiterte Tonleiter, die Euclides im dritten Jahrhundert zuerst erwähnt (s. **System**), gewann durchaus nicht die Bedeutung einer Tonleiter im oben bezeichneten Sinn; sie war nur eine Zusammenstellung aller damals gebrauchten diatonischen Töne und ihre Eintheilung in die verschiedenen **Tetrachorde** (s. d. und **System**): *hypaton, meson, diezeugmenon, hyperbolaion* und *synemmenon* beweist am besten ihre nur stückweise Verwendung beim Gesange. Ueber die weitere Verwendung dieser Scala, wie der verzeichneten Octavengattungen bringt der Artikel **Griechische Musik** das Nähere.

Ganz ähnlich sind die persisch-arabischen Tonleitern construirt, wovon uns **Kiesewetter***) Nachricht giebt. Die arabischen Tonleitern ergaben sich nach den Vorschriften des **Abdul Kadir** durch eine Reihe von 16 Quintenschritten, die, wenn wir *C* als tiefste Stufe annehmen, in unserer Weise sich folgendermaassen darstellen:

1) **Uschak**: *C—D—E—F—G—A—B—C.*
2) **Newa**: *C—D—Es—F—G—As—B—C.*
3) **Buselik**: *C—Des—Es—F—Ges—As—B—C.*

Diese drei entsprechen vollständig der 1) hypophrygischen, 2) hypodorischen und 3) mixolydischen Tonleiter nach der pythagoräischen Stimmungsweise. Die darauf folgenden fünf Tonarten, welche die natürliche Stimmung zeigen, sind:

4) **Rast**: *C—D—e—F—G—a—B—C.*
5) **Husseini**: *C—d—Es—F—g—As—B—C.*
6) **Hidschaf**: *C—d—Es—F—g—a—B—C.*
7) **Rehawi**: *C—d—e—F—g—As—B—C.*
8) **Sengule**: *C—D—e—F—g—a—B—C.*

Die vier letzten enthalten je acht Tonstufen.

9) **Irak**: *C—d—e—F—g—a—B—c—C.*
10) **Ifzfahan**: *C—D—e—F—G—a—B—c—C.*

Diese um eine Quart transponirt ergeben:

11) **Büsürg**: *C—D—e—F—g—G—A—h—C.*

Die letzte ist die Tonleiter:

12) **Zirefkend**: *C—d—Es—F—g—As—a—h—C.*

*) „Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt", Leipzig, 1842.

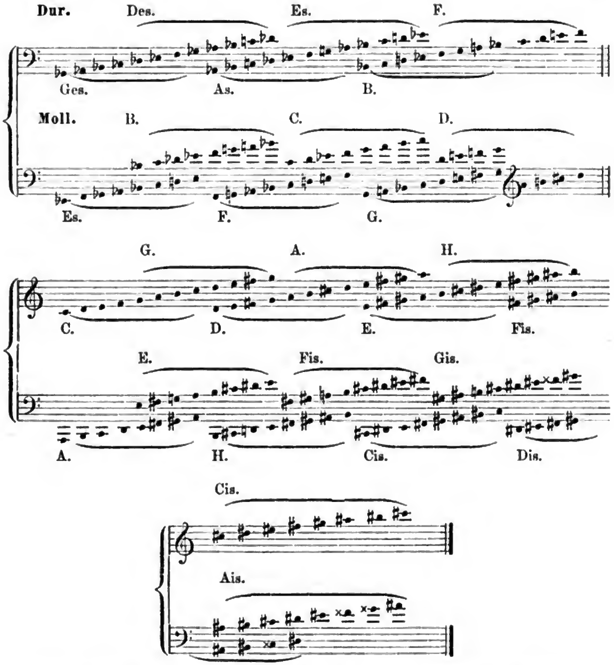
Als Haupttonarten werden:

1) Uschak: *C—D—E—F—G—A—B—C.*
2) Rast: *C—D—e—f—G—a—B—C.*
3) Husseini: *C—d—Es—f—g—As—B—C* und
4) Hidschaf: *C—d—Es—F—g—a—B—C.*

bezeichnet.

Alle diese abweichenden Tonleitern sind in der Natur begründet und mehr oder weniger günstig in der Praxis anzuwenden. Damit ist aber zugleich bewiesen, dass es keine von der Natur direkt vorgezeichnete Anordnung der einzelnen Töne zur Tonleiter giebt. Der menschliche Geist musste diese vielmehr erst aufsuchen und feststellen. Dabei kommt ihm, wie wir zeigten, die Natur fortwährend zu Hülfe, aber die Verwendung der, von der Natur vorgezeichneten Verhältnisse bleibt dem schöpferischen Menschengeiste überlassen und er ordnet sie durchaus verschieden, nach verschiedenen Bedürfnissen. Dass auch unsere moderne Tonleiter nach denselben Gesichtspunkten ausgewählt wurde, ist schon früher angedeutet worden.

Erst durch das Christenthum wurde das Bedürfniss lebendig, mit dem Tone zu formen, ihn so zum Material zu machen, aus dem Formen gebildet werden, wie mit Stein, Metall, mit Licht und Farbe. Die vorchristlichen Völker kamen nicht über die Experimente mit Ton und Klang hinaus. Sie waren unablässig bemüht, die Natur beider zu untersuchen, Tonsysteme zu begründen, um dann mit Hülfe derselben ihrer Sprache Form und Klang zu geben oder mit Klang und Ton die äusserlichen Bewegungen Einzelner und ganzer Massen zu regeln und zu leiten. Das Christenthum erst machte den Ton zum Baustein, aus dem es künstliche Formen bildete, in welchen eine bestimmte Idee zur Anschauung gelangte. Es hob daher aus der Reihe von Tonarten zunächst jene vier authentischen heraus, welche die Möglichkeit gaben, eine Melodie zu formen, die in ihrem Verlaufe die Strophe nachbildete. Unter der rastlosen Arbeit der weitern Entwickelung des mehrstimmigen Gesanges und der dadurch bewirkten harmonischen Ausgestaltung des Systems der Kirchentonarten, ging dann dies Princip der Formgestaltung allmälig verloren und erst im Volksliede brach es wieder mächtig empor. Die Volksmelodie will nicht nur die Textesworte illustriren, sondern sie will der Stimmung, aus welcher Text und Melodie hervortreiben, selbständige musikalische Formen geben, und das kann sie nur, indem sie die Strophe nachbildet, die Verszeile respektirt und diese ebenso unter sich in Correspondenz setzt, wie diese durch den Reim unter sich in Verbindung gebracht sind. Das aber liess durchgreifend nur die eine Tonleiter des alten Kirchensystems zu, die jonische, weil, wie unter Tonart und System gezeigt ist, diese in ihrer Gliederung diese Möglichkeit der musikalischen Formgebung gewährt. Sie macht Tonika, Dominant und Unterdominant zu Angelpunkten der Tonleiter und dem entsprechend auch zur Tonart und dass auf diesem Verhältniss überhaupt alle Formgestaltung beruht, konnten wir vielfach nachweisen. Hauptsächlich beruht auch auf ihr die ganze Construktion der Instrumentalformen, die ohne sie nicht denkbar sind. Diese aber herauszubilden, hatte sich die moderne Musikpraxis seit dem 17. Jahrhundert zum Hauptziel gesetzt und so sehen wir denn seitdem die Tonarten und Tonleitern des alten Systems allmälig zurück und an ihre Stelle die des modernen Systems treten, welches die jonische von *C* zur Normaltonleiter macht, die sie dann ganz treu von den anderen Stufen der chromatischen oder besser enharmonischen Tonleiter an nachbildet. Sie construirt ebenso eine Tonleiter von *Cis* wie von *Des*, von *Dis* wie von *Es*, von *Fis* wie von *Ges*, von *Gis* wie von *As* und selbst von *Ais* wie von *B*. Wir mussten diesen ganzen Formationsprocess schon im Artikel Tonart bringen und können deshalb hier darauf verweisen. Dort wurde auch schon das Verhältniss der Dur- und Molltonleiter zu einander erörtert und es erübrigt hier nur noch zu zeigen, dass auch der Formationsprocess der Molltonleitern genau dem der Durtonleitern entspricht:

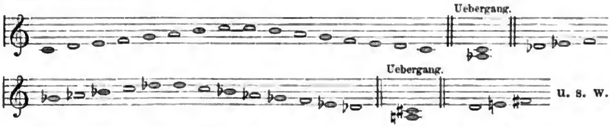


Für die absolute Tonhöhe der Scala wird von den deutschen Physikern grösstentheils die von Scheibler gegebene und von der deutschen Naturforscher-Versammlung im Jahre 1834 angenommene Bestimmung festgehalten, dass das a^1 in der Secunde 440 Schwingungen macht. Darnach ergiebt sich für die *C-dur*-Tonleiter folgende Tabelle:
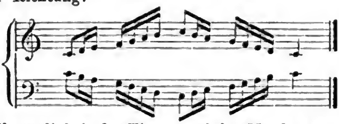
Noten	Contra-Octave $C_1 - H$	Grosse Octave $C - H$	Kleine Octave $c - h$	Eingestrichene Octave $c^1 - h^1$	Zweigestrichene Octave $c^2 - h^2$	Dreigestrichene Octave $c^3 - h^3$	Viergestrichene Octave $c^4 - h^4$
C	33	66	132	264	528	1056	2112
D	37,125	74,25	148,5	297	584	1188	2376
E	41,25	82,5	165	330	660	1320	2640
F	44	88	176	352	704	1408	2816
G	49,5	99	198	396	792	1584	3168
A	55	110	220	440	880	1760	3520
H	61,875	123,75	247,5	495	990	1980	3960

Ueber die abweichenden Stimmungen siehe den Artikel Normalton.

Tonleiterübung. Die Uebung der Tonleitern ist für alle Instrumente ebenso unerlässlich, wie für den Gesang, weil nur wenig Studien noch die technische Fertigkeit so zu fördern vermögen, wie gerade sie. Beim Gesange ist die Tonleiter die hauptsächlichste Uebung, um einen guten Tonansatz zu erreichen und zugleich die Register auszugleichen, überhaupt auf allen Vocalen eine gleichmässige Tonbildung sich anzueignen. Sie wird zu diesem Behufe in länger gehaltenen, getragenen Tönen ausgeführt. Und zwar dürfte die diatonische Tonleiter der chromatischen vorzuziehen sein. Es erscheint viel zweckmässiger, um auch diese doch zu üben, die diatonische Tonleiter immer einen halben Ton höher einzusetzen:



Auch zu Uebungen für die Kehlfertigkeit ist sie vortrefflich zu verwenden. Nicht minder bedeutungsvoll werden die Tonleiterübungen für das Clavierspiel. Gleichmässiger Anschlag und Fingerfertigkeit werden dadurch gebildet und die Uebungen in Terzen und Sexten und vor allem mit Tonleitern in entgegengesetzter Richtung:
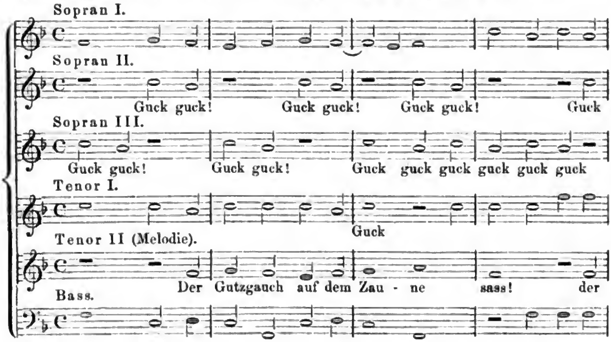


befördern die Selbständigkeit der Finger und der Hände ausserordentlich. Daher bilden denn auch die Tonleiterstudien in den Clavierschulen einen wichtigen Theil, ebenso wie in den Etuden von Cramer, Clementi, Czerny, Bertini u. A. Auch für das Violinspiel, wie überhaupt für das Spielen der Streichinstrumente sind die Tonleiterstudien die hauptsächlichsten Uebungen, schon weil sie die Grundlage für die gesammte Applicatur bei diesen Instrumenten bilden, und weil an ihnen zugleich Fertigkeit und Bogenführung zu üben ist. Nicht weniger Bedeutung gewinnen sie endlich auch für die Rohrblasinstrumente, da an ihnen der Gebrauch der Klappen systematisch zu üben und zugleich die Register auszugleichen sind.

Tonlöcher heissen die Löcher im Rohr der Holzblasinstrumente, mit deren Hülfe die Töne von verschiedener Höhe hervorgebracht werden. Es sind Oeffnungen, die an den Seiten (vorn und hinten) im Rohr angebracht und entweder mit Klappen versehen sind oder mit den Fingern geschlossen und wieder geöffnet werden können. Mit Hülfe derselben ist die vollständige chromatische Tonleiter meist durch mehrere Octaven auf diesen Instrumenten zu erzeugen (s. Pfeife). Von den Messinginstrumenten ist das darnach benannte Klappen- oder Kenth-Horn mit Tonlöchern und Klappen versehen.

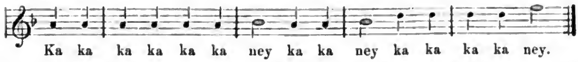
Tonmaass heisst ein, von Abt Vogler erfundenes achtsaitiges, dem Monochord ähnliches Instrument, zur Wahrnehmung der mathematischen Tonverhältnisse.

Tonmalerei nennen wir die malende Schilderung äusserer Vorgänge durch Töne. Es ist dies allerdings zunächst nicht Aufgabe der Musik; als Kunst der Innerlichkeit soll sie nur dem Ausdruck derselben dienen. Allein diese selbst wird so stark von der Aussenwelt beeinflusst, sie ragt so bedeutsam in die Phantasie, die eigentliche Geburtsstätte des Kunstwerks hinein, dass sie auch häufig einen ganz wesentlichen Antheil an der Gestaltung desselben nehmen muss. Die Welt der Wirklichkeit, durch welche bekanntlich die Phantasie die mächtigste Anregung zum Bilden und Schaffen erhält, ist so mit natürlichem

Sang und Klang erfüllt, dass beide sich auch dem Kunstwerk aufprägen, welches der so angeregten Phantasie entstammt. Wenn es auch als irrig bezeichnet werden muss, dass die Musik eine Nachahmung des Singens und Klingens in der Natur ist, so ist doch nicht abzuleugnen, dass dies vielfach auf die Entwickelung der Musik einflussreich wurde. Es ist falsch, dass die Menschen von den Vögeln das Singen erlernten, denn sie folgten dabei ebenso dem natürlichen Triebe wie diese, und sie wurden ebenso durch einen natürlichen Organismus dazu befähigt. Aber ohne Einfluss konnten alle die, in der Natur laut werdenden Stimmen, könnte das Rollen des Donners, das Säuseln des Windes, das Rauschen des Wassers auf die Entwickelung des Gesanges und die Musik nicht bleiben. Wenn schon die äussere Umgebung, wenn klimatische Einflüsse, wenn Bodenbeschaffenheit und die dadurch bedingte Beschäftigung auf Laut- und Sprachbildung von Einfluss werden, so mussten es die wirklichen Musikelemente, welche in der Natur als solche schon vorhanden sind, erst recht und sie fanden auch ganz direkt Eingang in die künstlerischen Aeusserungen auf diesem Gebiete. Es ist dies schon am Volksliede und den mehr instinktmässig sich äussernden Regungen des künstlerisch schaffenden Menschengeistes nachzuweisen. Selbst von jenen geistlichen Sängern, die gern den Sinn der äussern umgebenden Welt ab- und dem Jenseits zuwandten erfahren wir, dass sie nichtsdestoweniger zu einzelnen ihrer Lieder von aussen angeregt wurden. So wird von Notker Balbulus erzählt, dass sich in der Nähe seines Klosters eine Mühle befunden habe, deren Rad nur spärlich vom Wasser getrieben wurde, was ein eigenthümliches, von gewissen Tönen begleitetes Knarren bewirkte. Durch diesen Ton fühlte er sich zu der Composition seiner weit berühmten Prosa: »*Santi Spiritus adsit nobis gratia*«, in welcher der melodische Schluss jedes Satzes in der That das langsame Kreisen des Rades nachzuahmen scheint, angeregt. Zu einer andern Sequenz, der noch heute gesungenen »*Media vita in morte sumus*«, wurde er angeregt, als er in eine tiefe Schlucht bei dem Martinstobel hinabsah, während man sie zu überbrücken im Begriff war. Aber nicht nur in dieser Weise anregend wirkten die in der Natur laut werdenden Klänge, sondern sie wurden früh auch schon direkt nachgeahmt. Die Nachahmung der Vogelstimmen wird schon in der griechischen Lyrik vielfach versucht und sie ist auch bis auf den heutigen Tag mit allen Mitteln der modernen Kunstmusik geübt worden. Besondere Berücksichtigung fand natürlich der Kuckuck; das beliebte Volkslied: »Der Gutzgauch auf dem Zaune sass« gab den Contrapunktisten des 16. Jahrhunderts Gelegenheit, den Kuckuckruf als Motiv für die Behandlung der Melodie zu verwenden, wie in folgender Bearbeitung von Laur. Lemblin (Georg Forster's Sammlung, II, 29):



Scandelli ahmt im vierzehnten Gesange seiner: »Newen und lustigen weltlichen deutschen Liedlein« (Dresden, 1570) die Stimmen der Hühner beim Eierlegen nach:
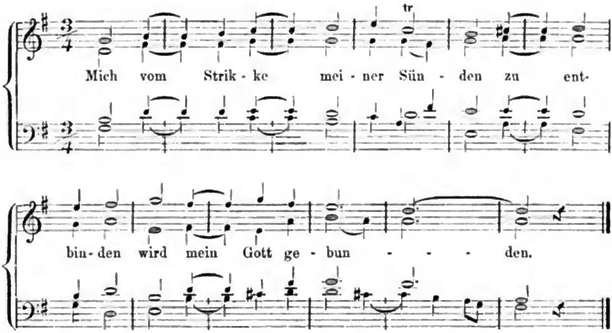


Nicol. Gombert componirte bereits einen: »*Le chant des oyseaux*« (in Tylman Susata »Chansons«), in welchem er ein lustiges Vogelconcert giebt, in dem die Vögel angeredet werden, unter dem fortwährenden Gesange derselben: »*pity, pity*«, »*tititi*«, »*frian tulu*«, »*tartartar*«, »*chou*«, »*thoy*« u. s. w. Nächstdem waren es Schlachtgemälde und die verwandte Darstellung der Jagd, welche die Contrapunktisten des 16. Jahrhunderts lebhaft beschäftigten. Auch bei der Bearbeitung der Martinslieder liess man sich selten die Gelegenheit entgehen, das Gänsegeschrei nachzuahmen. Bei den Jagdliedern aber ahmten die contrapunktirenden Stimmen mit dem charakterischen Refrain: »Wuff« oder »Puff« das, die Jagd begleitende Getöse nach. Diese Weise der Tonmalerei fand in Clemens Jannequin seiner Zeit die keckste Ausführung und Ausdehnung. Er begnügt sich nicht damit, nur Lerchengesang *(la louette)* und Nachtigallenschlag nachzuahmen, sondern auch das Getöse des Strassenverkehrs und der Schlacht. In einem motettenartigen Satz (gedruckt in: »*Six gaillardes et six Pavannes avec treze chansons Musicales a quatre parties par Pierre Attaignant*, 1529«) schildert er den Strassenverkehr in Paris; er charakterisirt die Ausrufe der verschiedenen Verkäufer: von Fischen, Backwerk, Schuhen u. s. w. und verwendet sie in einem tollen Durcheinander. In seiner »*Bataille ou Défaite des Suisses à la journée de Marignan*«, für vier und fünf Singstimmen gesetzt, wird das Anrücken der Truppen, werden Kanonendonner und Kleingewehrfeuer, Trompetensignale und das ganze Getöse der Schlacht nachgeahmt, bis die Schweizer mit dem Geschrei »*toute frelore bigot*« die Flucht ergreifen unter dem jubelnden Siegesruf der Franzosen: »*Victoire, victoire au noble de roi François*«, Tomaso Cimello veröffentlichte eine »*Bataglia vilanescha*« zu drei Stimmen und M. Trojano die »*Bataglia della Gatta e la Cornacchia*« zu fünf Stimmen (1568). Besonders beliebt aber war die »*Battaglia Taliana*« von Le Maistre (1552). In den Schlachtruf der Franzosen: »*Compagnons en avant*« mischt sich das Feldgeschrei der Italiener: »*Viva il duca Milano*«, dem dann später das »*O nostre dame, ô bon Jesus astour nous sommes tous perdus*« der geschlagenen Franzosen entgegentritt. Selbst die strengen contrapunktischen Formen wurden zu derartigen Malereien verwendet. Claudio Merulo schrieb eine Fuge (1600), in der eine lateinische Lection, welche der Lehrer den Schülern giebt, geschildert ist. Sie sollen »*qui, quae, quod*« decliniren, stottern und stocken dabei und kommen aus dem Ton und der Lehrer schreit zankend dazwischen.

Durch die Instrumentalmusik gewann dieser Zug nach möglichst realistischer Naturmalerei ganz besonders die reichste Nahrung. Diese brachte noch ganz andere und viel entsprechendere Mittel für Tonmalerei als der Gesang und sie bediente sich ihrer bald in ausgedehntem Maasse. Hierzu gaben die dramatischen Versuche beim Beginn des 17. Jahrhunderts die nächste und passendste Gelegenheit. Wenn die Musik bei der Oper einen äussern Vorgang zu begleiten, oder wenn sie einen solchen im Oratorium mit ersetzen helfen soll, so wird sie durch diesen Vorgang ganz naturgemäss beeinflusst werden. Dieser wird in der Phantasie des schaffenden Tondichters eine Musik erzeugen, welche auch in der Phantasie des Hörers denselben Vorgang entstehen lässt. Die Musik tritt ja deshalb hinzu mit ihren reichen Mitteln, um die Wirkung auf den Zuhörer zu erhöhen; sie darf sich demnach keinen Moment entgehen lassen, diese Aufgabe zu erreichen, und in diesem Sinne ist die Tonmalerei geboten. Wenn diese betreffenden Vorgänge selbst schon musikalische
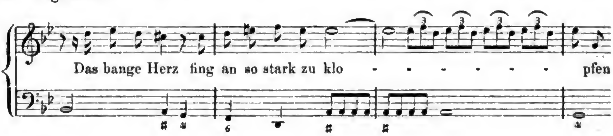
Momente in sich bergen, wenn sie mit Waldesrauschen und Bachesrieseln, mit Heerden- und Glockenklang, oder mit dem Rollen des Donners, mit Sturm und Gewitter u. dergl. zusammenhängen, dann ist es um so leichter der Phantasie zu Hülfe zu kommen und die Tonmalerei ist ganz unabweislich.

In diesem Sinne nun verwendeten sie die dramatischen Componisten schon seit dem Beginn ihrer selbständigen Ausbildung. Claudio Monteverde wandte in seinen ersten dramatischen Werken, seiner »Arianna« (1606), seinem »Orfeo« (1607) die Instrumente noch vorwiegend zu Tänzen, Sinfonien, Ritornellen an und zwar in Chorweise gehalten. Erst 1624 erschienen die »*Madrigali guerrieri ed amorosi*«, in denen er, wie er selbst in der Vorrede auseinandersetzt, die Nachahmung des Zornes instrumental durch Auflösung der ganzen Noten in Sechzehntheile von Geigen ausgeführt versucht. Er verwendet diese Begleitung zunächst bei der Composition der 52. bis 68. Stanze des zwölften Gesanges von Tasso's »Befreitem Jerusalem«. In die Ausführung theilen sich drei Sänger. Der eine als Erzähler recitirt und die andern beiden stellen die Kämpfer dar: Chlorinda und Tasso. Die Erzählung wird nun durch die Streichinstrumente illustrirt. Diese suchen den Kampf und was ihm vorangeht in ihren Einzelheiten darzustellen. Das Gespräch der Kämpfenden wird dann in der Weise des Recitativs gehalten, bis zu den letzten, das Hinscheiden Chlorindens bezeichnenden langgehaltenen Accorden. Arteaga erzählt in seiner »Geschichte der italienischen Oper« (»*Le rivoluzione del teatro musicale italiano della sua origine sin 'al presente*«), dass Milano in seinem Drama: »*Il Podesta di Coloniala*« sich viel Mühe gab die Stimmen einzelner Thiere durch Instrumente nachzuahmen.
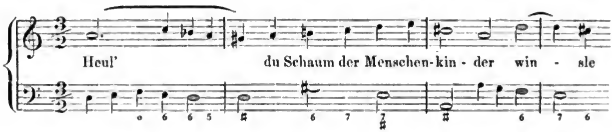
In ausgedehnterem Maasse fanden dann derartige Tonmalereien in der französischen Oper seit Lully Verwendung. Die Instrumentalmusik begnügte sich bei ihr zumeist damit, die äusseren Bewegungen zu verfolgen und die Wirkung der Decorationen zu unterstützen. Lully versuchte schon Stürme zu malen und die Chöre der Najaden oder Nymphen von denen der Amazonen und Krieger durch die Begleitung zu unterscheiden. Ungleich geistvoller und wirksamer, wie seine Musik überhaupt, werden solche Malereien dann bei Rameau, der sich nicht leicht einen feinen Zug der äussern Darstellung entgehen lässt, ohne ihn durch seine Mittel zu illustriren. Es ist dies Verfahren nicht nur vollständig gerechtfertigt, sondern ganz unerlässlich. Diese äussern Vorgänge werden freilich scenisch dargestellt, und die Musik hätte nicht nöthig, dies auch zu thun. Dann kann sie allerdings schweigen. Allein wenn man einmal überhaupt die Musik zum Drama hinzuzieht, dann darf sie sich auch solcher Schilderungen nicht entziehen und dass die dramatische Wirkung dadurch ganz aussergewöhnlich erhöht wird, bedarf doch gewiss keines weitern Beweises. Die grossen Meister der dramatischen Musik haben deshalb auch niemals unterlassen, ihre Musik auch mit dem äusseren Fortgange der Handlung selbst mit der Decoration im Einklange zu halten. Gluck malt in der Ouverture zur »Iphigenie in Tauris« im Andante die Ruhe des Meeres; ein Paukenschlag kündigt dann den Sturm an, der allmälig mit aller Wuth im Allegro losbricht, dann in der Scene noch forttobt, ohne dass er von den Gebeten der, auf dem Theater umherirrenden Iphigenia mit ihren Frauen beschwichtigt wird und erst spät und allmälig sich beruhigt. Von grösserer Bedeutung noch werden solche Tonmalereien für das Oratorium. Dies verzichtet auf die äussere Darstellung, und der Tonkunst erwächst daraus häufig die Nothwendigkeit, diese zu ersetzen. Die weniger bedeutenden Componisten lassen sich hierbei zu allerlei Geschmacklosigkeiten verleiten. Wenn Mattheson in seiner Passion im Anfangschor das Ringen unter der Last der Stricke darzustellen sucht:



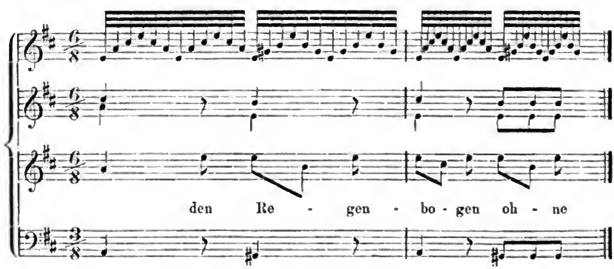
so erscheint das eben so wenig geboten, wie so handgreifliche Malereien als die folgenden:
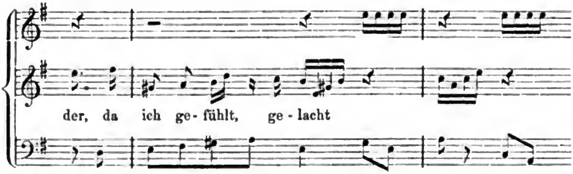


oder:



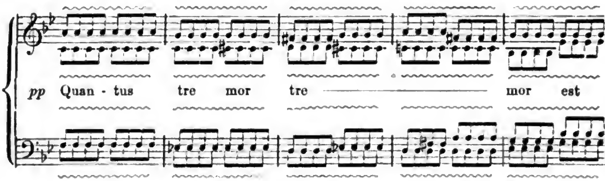
oder wenn er, um den Regenbogen, den der Evangelist auf dem Rücken des gegeisselten Erlösers erblickt, darzustellen, diese Geigenfigur verwendet:
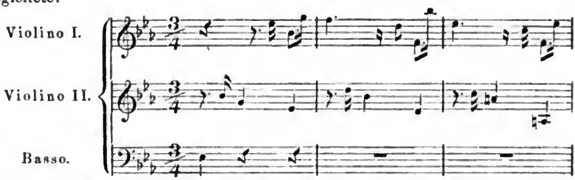


oder wenn Telemann in einer Passion das Lachen malt:
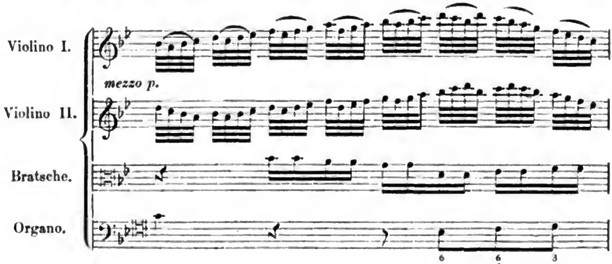


so ist das allseitig verwerflich. Diese Anschauungen sind nur figürlich gemeint, und sie zu malen besitzt die Musik keine Mittel. Solche Versuche wirken daher in entgegengesetzter Richtung; sie unterstützen nicht, sondern verwirren und werden meist komisch. Eben so verwerflich ist es, wenn Gossec (s. d.) in seinem einst vielgerühmten Requiem die Singstimmen dazu missbraucht, das Zittern und Beben der Sünder darzustellen:
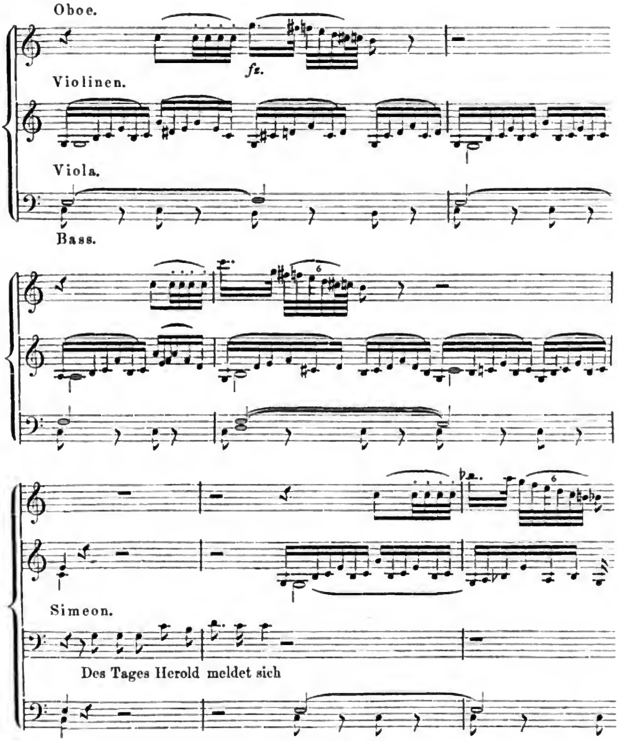


Händel und Joh. Seb. Bach haben in ihren unsterblichen Werken gezeigt, wie solche Tonmalereien auszuführen sind. Die charakteristische Figur, mit welcher Händel die Arie in »Israel in Egypten«: »Und Frösche ohne Zahl« begleitete:
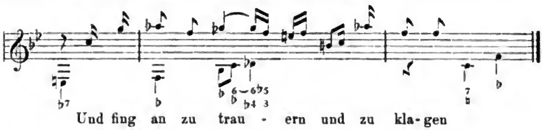


lässt in der Phantasie des Hörers wirklich die Situation entstehen, ebenso die Weise, wie er den Mücken- und Fliegenchor in demselben Oratorium illustrirt:
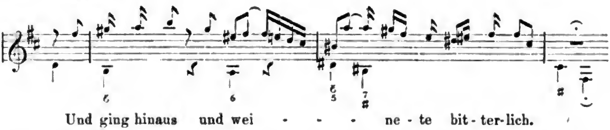


Solche Situationsmalerei ist für das Oratorium wie für die Oper unerlässlich nothwendig. Der Componist wie der Dichter müssen uns über den Boden orientiren, auf welchem sich das Drama vollzieht, und dies geschieht natürlich dann am leichtesten, wenn dieser durch gewisse Localtöne charakterisirt ist. Eine Scene im Freien, am Bach, in Flur und Anger, bei Sonnenschein oder Gewittersturm wird eine andere Musikbegleitung in der Phantasie des Tondichters erzeugen, als eine im geschlossenen Raum, im Dom, im Prunksaal der Mächtigen der Erde oder am stillern Heerde des Hauses. Für jeden dieser Fälle bieten unsere grossen Meister Gluck, Händel und Bach, Haydn, Mozart und Beethoven bis zu den neuern: Schubert, Mendelssohn und Schumann und Weber, Meyerbeer, Wagner und die jüngste Gegenwart zahlreiche Beispiele. Nur der Unverstand konnte es einem der genialsten Meister solcher Situationsmalerei, Jos. Haydn, zum Vorwurf machen, dass er in seiner »Schöpfung« und seinen »Jahreszeiten« sich keine Gelegenheit zur wirkungsvollsten Tonmalerei entgehen lässt. Schon die wahrhaft geniale Weise mit der er den Hahnschrei nachahmt:
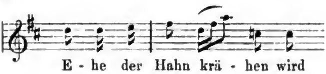


müsste mit ihr versöhnen, auch wenn sie nicht so vollständig berechtigt wäre, wie sie es in der That ist. Das gilt aber im ganzen Umfange von den reizenden grossen und kleinen Tonbildern, zu denen ihm der Text der »Schöpfung«, wie der der »Jahreszeiten« so überreiche Veranlassung giebt. Weniger realistisch sind die Malereien Bach's. Man giebt den berühmten Stellen der Erzählung des Evangelisten in der Matthäus Passion:
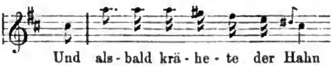


und der andern



eine viel zu einseitige Deutung, indem man annimmt, der Meister habe hier das »Weinen und Klagen« darstellen wollen. Nicht das, was der Evangelist berichtet, sollte näher erläutert werden, sondern der Eindruck, den dieser Bericht auf ihn selbst macht, und der natürlich die Art der Erzählung beeinflusst. Dort sind ihm der leidende Jesus, hier der zerknirschte Petrus persönlich so nahe getreten, dass er selbst empfindet, was sie leiden, und diese Empfindung gewinnt natürlich treuen Ausdruck in der Erzählung. So findet auch die Behandlung der Worte:
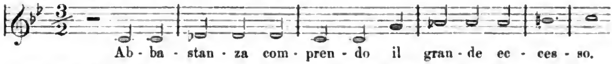


entsprechende Erklärung. Dass Bach hier nicht entfernt daran gedacht hat, das Krähen des Hahns nachzuahmen, geht aus der Behandlung der vorhergehenden Worte:



unwiderleglich hervor. Hier wäre es eher am Orte gewesen »den Hahn krähen zu lassen«, wenn hier überhaupt eine derartige Tonmalerei zulässig war, nicht aber in jenen Worten, die nur erzählen, dass Petrus an den Ausspruch Jesu dachte: »Ehe der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verleugnen«; jener Aufschrei auf dem Worte »krähen« deutet nur an, wie erschütternd der Hahnschrei auf den Jünger wirkte, da er ihn an diese Worte Jesu erinnerte. Hiermit ist zugleich ein wichtiger Grundsatz für die Einführung solcher Wortmalerei angedeutet. Sie hat an sich wenig Bedeutung, wenn sie nicht zugleich auch Situationsmalerei ist. Wie die vorstehenden Beispiele zeigen, kann damit manch feiner Zug entwickelt werden, aber nur, wenn sie die Situation näher charakterisirt; sonst wird ihre Wirkung nur zu leicht ins Gegentheil verkehrt und komisch. Schon Gottfried Weber*) weist auf das Bedenkliche

*) Cäcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt, 1825, Bd. III, p. 131 ff.

solcher Wortmalerei hin. Wenn er indess Marcello tadelt, dass er das Wort »*eccesso*« (Uebermaass) in folgender Stelle:



durch eine übermässige Secunde charakterisirt, so ist er im Unrecht. Jedenfalls war für den alten Meister hier nicht der Name, sondern die Wirkung des Intervalls entscheidend, und diese ist allerdings hier so treffend, wie zufälliger Weise auch der Name. Dagegen hat Weber ganz recht, wenn er es unzweckmässig findet, dass die Messen-Componisten bei den Worten:
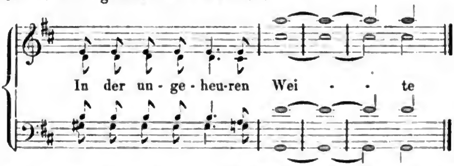
Qui ... descendit de coelis = Welcher ... vom Himmel herab kam

immer das Niedersteigen durch absteigende und das

»*et resurrexit*« = und wieder auf erstand

durch aufsteigende Figuren malen. Sehr richtig sagt Weber hierüber: »All diese Wortmalereien sind nebenbei auch darum in sich selbst unrichtig und unpassend, weil die Ausdrücke: hohe und tiefe Töne an sich selbst nur figürlich und blose willkürlich angenommene Redensart sind, indem ein hoher Ton keineswegs eine räumliche Höhe hat, und das vermeintliche Abconterfeien räumlicher Höhe durch hohe Töne also nicht einmal wirkliche Tonmalerei, sondern nur wortwitzige Anspielung auf die figürliche Redensart hohe Töne und diese selbst wieder nur eine von der Wortähnlichkeit hergenommene Anspielung auf die Höhe des Himmels ist, von welcher der liebe Herrgott hier als herabsteigend abgebildet werden soll. Hätten wir für hohe Töne, d. h. für schnelle Klangschwingungen ein anderes Wort als das figürlich entlehnte hoch, so würde kein Mensch auch nur eine Tonmalerei in den befraglichen Stellen ahnen: sie sind also nicht einmal Tonbild, sondern nur von einem figürlichen Sprachausdrucke hergenommenes Wortspiel.«
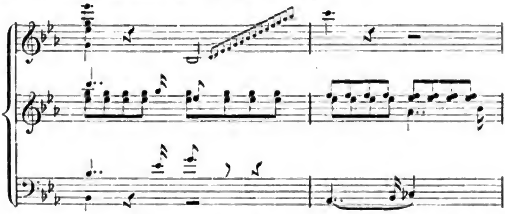
Andrer Art ist schon die Bedeutung der Wortmalerei in Beethoven's »Meeresstillle und glückliche Fahrt«:



Hier ist die »ungeheure Weite« durch die weiten Intervallenschritte auch wirklich charakterisirt. Wie äusserlich auch solche Malereien immerhin sind, so darf sich ihnen der Meister durchaus nicht entschlagen; sie sind an passender Stelle von bedeutender Wirkung und daher recht wohl geeignet, das Verständniss des ganzen Kunstwerks zu erleichtern und zu fördern. Natürlich müssen sie passend angebracht sein und dürfen nicht zur Hauptsache werden. Sie dürfen immer nur als Hülfsmittel auftreten im Dienste höherer Idee, zu deren überzeugender Darstellung sie das Ihrige nur beizutragen haben.

Unter den Begriff Tonmalerei fasst man ferner auch die versuchte Darstellung äusserer Vorgänge durch Musik, die an und für sich keine direkte Beziehung zu ihr haben, die nicht, wie Wellenschlag und Windesrauschen, wie das Schnurren des Spinnrades, oder das Rollen des Donners u. s. w. als Schall oder Geräusch dem Ton verwandt sind, oder als Vogelsang schon in gewissem Sinn in das Gebiet der Musik fallen und daher leicht nachzuahmen sind, sondern auch solche, die, wie der Sonnenaufgang oder Sonnenuntergang, Waldesluft und Waldesduft, die Stille in Flur und Wald oder auf

dem weiten Meere, wie die treibende Lenzluft oder der reifende Hauch des Sommers, wie Herbsteswehen und Winterschlaf ohne Beziehung zur Musik sind, aber doch eine eigenthümlich gestimmte Musik zu erzeugen im Stande sind. Diese Art von Tonmalerei ist bereits Stimmungsmusik im eigensten Sinne des Worts. Jene erwähnten äussern Vorgänge sind nur insofern zeugend, als sie in der Phantasie des schaffenden Künstlers ganz bestimmte eigenartige Bilder hervorrufen und seinem gesammten Empfinden ein eigenthümliches Gepräge ertheilen. Sie verhalten sich ganz genau eben so einwirkend auf Phantasie und Empfindung wie alle andern Stoffe, aber es geht doch mehr von ihrer Eigenart in Phantasie und Empfindung über und dem entsprechend auch in das Kunstwerk als von jenen, die nicht so äusserer Art sind. Diese lösen sich dort in der Innerlichkeit des Künstlers mehr auf und verschmelzen inniger mit ihr, während jene auch nach ihrer materiellen Seite noch Einfluss und Ausdruck im Kunstwerk gewinnen. Wenn Joseph Haydn unternimmt, in der Einleitung zu seiner »Schöpfung« die Vorstellung des Chaos zu geben, so musste er sich darauf beschränken, zu zeigen, wie am Anfange alles noch wüst und leer war, wie die waltenden Kräfte aus dem Dunkel allmälig hervortreten und alles nach Gestaltung schleicht und ringt und dazu ist die Musik vollständig befähigt und der in solchen Materien ganz unvergleichliche Meister hat auch mit genialer Hand Unübertreffliches geleistet. Bereits in dem Es-dur-Satz (Tact 26) tritt ein Moment grösserer Festigkeit ein und Haydn kann es sich nicht versagen, solch überraschende Detailmalereien einzureihen wie die durch die Clarinette, die wie ein junger emporschiessender Stern mit einem brillanten Lauf in die Höhe geht:
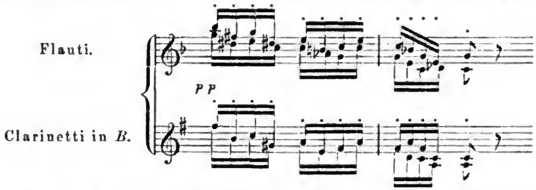


Aehnliches gilt von den Schilderungen des Sonnenaufgangs wie des Sonnenuntergangs. Beide Naturerscheinungen haben nicht den mindesten direkten Anknüpfungspunkt mit der Musik; sie werden erst in ihrer Wirkung auf Gemüth und Phantasie zu Darstellungsobjekten für die Tonkunst, diese besitzt die Mittel, um analoge Wirkungen zu erzielen. Der Tondichter wird sich hierbei namentlich darauf beschränken müssen, die anscheinende Bewegung dieses ganzen Vorganges darzustellen; er wird die tiefste Ruhe voraussetzen und schildern müssen, er wird mit wenig Stimmen, vielleicht nur mit einer beginnen und dann, wie allmälig der Tag heraufzusteigen scheint und sich ausbreitet, auch allmälig immer mehr Stimmen und Mittel entwickeln, und wie der junge Tag dann Leben weckt, so wird auch der Tonsatz immer lebendiger und mannichfaltiger sich gestalten müssen, bis er in sonnigem Glanze zu strahlen scheint wie der helle lichte Morgen. In der Besonderheit der Anwendung der musikalischen Mittel wird der Tondichter dann vielfach Gelegenheit finden, das Bild noch treuer zu gestalten, so dass wirklich der durch Sonnenstrahlen erzitternde Aether zu klingen, dass der junge Morgen aus Rosenwolken hervorzubrechen scheint, wie in dem prachtvollen von Streichinstrumenten und Hörnern begleiteten Flöten-Terzett der Einleitung zum dritten Theil der »Schöpfung« oder in der zum zweiten der »Jahreszeiten«; dass man die Empfindung haben kann, als gingen Sonne, Mond und Sterne auf, wie in Uriel's Recitativ im ersten

Theil der »Schöpfung«. Unter dieselben Gesichtspunkte gehören die zahlreichen weitern Malereien, die Haydn in der »Schöpfung« in meisterhafter Weise ausführt, wie das Herniederfallen des Regens und des Schnees und des Lebens in Wald und Flur: am kriechenden Gewürm, am Schwarm der Insekten und der Vögel des Waldes u. s. w.

Auch Beethoven hat solche Malereien nicht von der Hand gewiesen, wo sie sich aufdrängten. Die Pastoralsinfonie enthält alle besprochenen Arten derselben, vom Kuhreihen und der Bauernmusik und der mehr derb realistischen Malereien des Sturms, der Vogelstimmen (Kukuk, Nachtigall und Wachtel), des Rieseln des Baches bis zu jener mehr idealen, der weichen, warmen zitternden Sommerlüfte, der Mittagshelle und Mittagsgluth. Auch der »Fidelio« enthält zahlreiche feine und überraschend ausgeführte Malereien, wie im ersten Dnett, in dem das verlegene Stammeln Jacquino's so ergötzlich durch die Staccatofigur in den Streichinstrumenten charakterisirt wird, oder im Chor der Gefangenen, in welchem die Einleitung in uns das wehmüthig wonnige Gefühl der mild und lind uns umwebenden Lüfte erweckt, oder im Melodrama der Kerkerscene, das den ganzen äussern Hergang ganz treu musikalisch begleitet. Auch die Musik zu Goethe's »Egmont« ist ein Meisterwerk solcher Tonmalerei von den ersten Accorden bis zum Melodrama und der anschliessenden Siegessinfonie. Der Schlachtsinfonie des Meisters ist schon früher gedacht worden im Artikel Programmmusik.
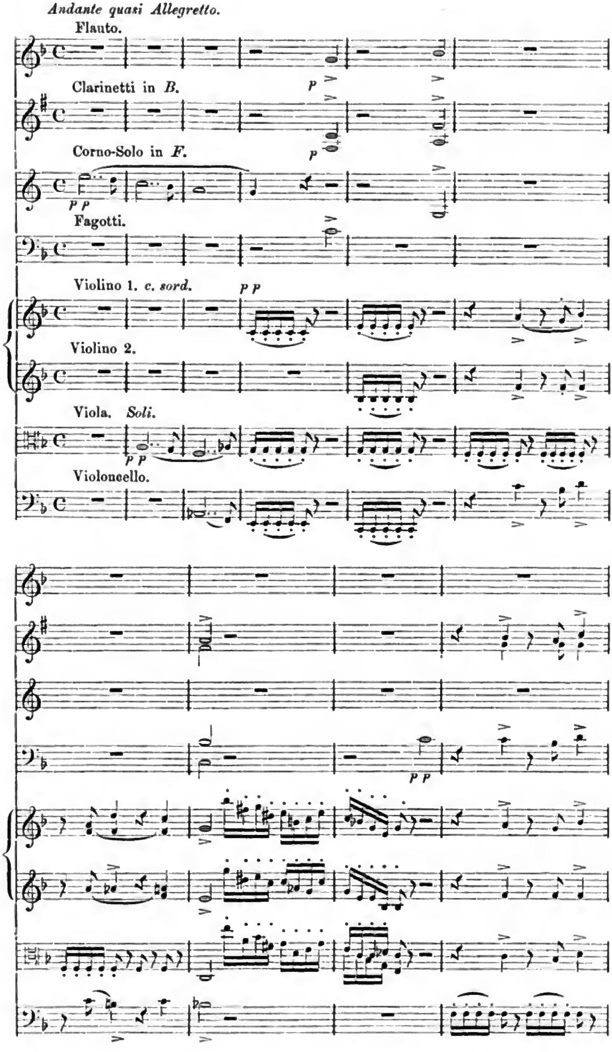
Eine eigenthümliche Weise der Tonmalerei erzeugte die Romantik und zwar znnächst in Carl Maria von Weber. Er war der erste, der die Feen mit ihren leichten und luftigen Spielen zum Darstellungsobjekt machte. Mozart hatte in seiner »Zauberflöte« (und namentlich schon in der Ouvertnre) gezeigt, welch treffliche Bildnerin gerade die Musik für dies Zauberreich ist, und Weber machte das Reich der Feen zum Objekte für künstlerische Darstellung. Diese nur von und für die Phantasie geschaffene Welt trat musikalisch zunächst mit der Oper »Oberon« in die Erscheinung. Sie wurde von Oberon's Zanberhorn beherrscht, dies spielt daher in der ganzen Romantik eine bedeutsame Rolle und der »leichte Feentritt«, in welchem Weber die herrlichen Geister der Luft einführt, ist charakteristisch für die ganze Gattung geworden:



Diese Weise und die nachstehend verzeichnete sind die Formeln geworden, in denen sich das Elfenreich erschloss. Die vorstehenden leichten Accorde der Flöten nnd Clarinetten werden bereits in der Ouverture dazu benutzt, um uns zu dem »Ritt in das romantische Land« einzuladen oder eigentlich gleich direkt hineinzuführen. In der nachstehenden Einleitung zum ersten Chor der Oper, zum Elfenchor:
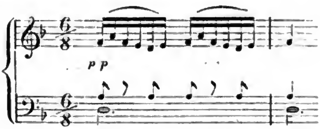
„Leicht wie Feentritt nur weht,
Durch den Saal ihr Elfen geht.
Viel zu laut die Quelle tönt,
Viel zu laut der Zephyr stöhnt!
Jagt die wirre Mücke fort,
Lasst die Bien' nicht summen dort!“

erhalten sie dann ihre höhere Erläuterung und sie namentlich weckten in dem jüngern Zeitgenossen des Meisters, in Felix Mendelssohn, einige seiner unvergänglichen Schöpfungen.
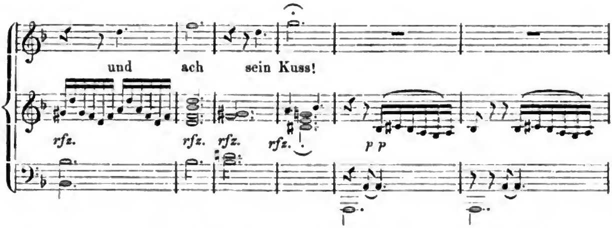

Andante quasi Allegretto.
Flauto.
Clarinetti in B.
Corno-Solo in F.
Fagotti.
Violino 1. c. sord.
Violino 2.
Viola. Soli.
Violoncello.
pp
p

Wie Schubert, Mendelssohn und Schumann diese Richtung weiter verfolgten, ist in den Artikeln Sinfonie und Ouverture bereits weitläufig erörtert worden und wir können hier darauf verweisen. Dort ist auch darauf hingewiesen, dass diese jüngern Romantiker namentlich dadurch so nachhaltig wirkten, dass sie hierbei nicht nur die Phantasie beschäftigten, sondern auch das Herz in Mitleidenschaft zogen. Sie wussten diese Welt nicht nur in blendenden Farben uns zu schildern, sondern zugleich so, dass wir auch mit unserm Herzen daran lebhaften Antheil nehmen. Damit gewinnt diese Tonmalerei erst die höhere künstlerische Bedeutung, die überhaupt die Möglichkeit gewährt, ganze grosse Formen damit zu füllen. In den früher erwähnten Fällen, in denen es nur galt einzelne Worte oder Situationen zu illustriren, erwartet man nicht mehr als eine möglichst treue Tonmalerei; um ganze Formen damit zu füllen, muss ein ethischer Inhalt vorhanden sein, der diesen Formen überhaupt erst künstlerische Bedeutung giebt. Diesen Inhalt gewinnt die romantisch construirte Welt nur, indem sie mit der concreten Welt in Zusammenhang und direkte Wechselwirkung gebracht wird und indem dies die erwähnten Meister thun, gewannen sie ihre bedeutende kunsthistorische Stellung innerhalb der Entwickelung der Kunst. Dort konnten wir auch schon der Meisterschaft Richard Wagner's in Ausführung von Situations- und Detailmalereien gedenken. Die Darstellung des Mysteriums vom heiligen Gral, des Walkürenritts, Feuerzaubers und einer Reihe anderer derartiger Schilderungen, wie die reizvollen Naturmalereien im »Lohengrin« und der »Nibelungentrilogie« sind mit so glühenden Farben ausgeführt, dass sie zauberhaft wirken; sie zu allermeist haben diesen Werken eine tiefgreifende Bedeutung für die Gegenwart gegeben. Der Zug derselben drängt nach dem eingehendsten Verständniss aller Dinge und diesem entspricht die realistische Tonmalerei vollständig. Sie richtet sich mehr an den combinirenden und erwägenden Verstand und diesem erscheint so das geheimnissvolle Wesen der Musik leichter fassbar. Dass die Tonmalerei indess dem innersten Wesen der Musik nur bedingungsweise entspricht, wurde schon im Eingange angeführt und im weitern Verlauf von uns mehrmals stark betont. Solche Tonmalereien können und dürfen daher nichts weiter als Hülfsmittel sein, welche die Erkenntniss der die Musikformen erzeugenden Idee befördern helfen. Diese Idee zu verkörpern ist immer einziges Hauptziel, wie aller Kunst, so auch der Tonkunst. Diese wird durch einseitige Berücksichtigung der Tonmalerei herabgedrückt zum blossen decorativen Beiwerk, das die Sinne zu reizen, aber nicht auch der Psyche einen Inhalt zu vermitteln vermag.

Von besonderer Bedeutung wird die Tonmalerei für die Form des begleiteten Liedes. Hier wird es, wenn auch nicht immer, doch oft nothwendig in der Begleitung die Situation anzudeuten. Es erscheint unerlässlich, dass das Begleitungsmotiv zu Goethe's »Gretchen am Spinnrade« dem Summen des Spinnrades abgelauscht ist:



wie in der Schubert'schen Composition dieses Liedes und es ist genial und fein empfunden zugleich, dass der Meister es ununterbrochen zur feinern Nüancirung der Stimmung bald verengt, bald erweitert beibehält, in immer heftigerer Bewegung, bis es plötzlich abreisst und still steht, wie das Fädchen:



und dann erst langsam sich wieder in Bewegung setzt. Wie in einzelnen Müllerliedern desselben Meisters das Rauschen des Wassers oder in Ellens zweitem Gesange: »Jäger ruhe von der Jagd« Hörner- und Trompetenschall, oder in Mendelssohn's: »Wenn durch die Piazetta« Wellen- und Ruderschlag, in Schumann's: »Uebern Garten durch die Lüfte« das Weben und Wogen der Frühlingslüfte und Düfte die Begleitungsfiguren erzeugt haben, ist hier eben so wenig weiter zu untersuchen, wie die tausend weitern Beispiele von Tonmalereien der grossen und kleinen Meister unserer Zeit.

In noch ausgedehnterer Weise kommt die Tonmalerei natürlich in der Ballade zur Anwendung. Für sie ist die Darlegung und Schilderung der Situation von noch grösserer Bedeutung; die Singstimme übernimmt aber selbstverständlich nur die Erzählung und diese zu erläutern und unserm Gefühl und Verständniss näher zu legen, das bleibt der Clavierbegleitung oder überhaupt der instrumentalen Begleitung überlassen. Und um diese darin so wenig als möglich zu beschränken, wird sogar der gesangliche Theil abweichend von der Praxis beim Lied und der Romanze gestaltet. Bei diesen versucht die Melodie das strophische Versgefüge nachzubilden, und alle andern Mittel der Darstellung ordnen sich, ihn unterstützend, diesem Zuge unter. Bei der Ballade dagegen wird der Romanzenton, der hier noch zu einem ganzen Versgebäude ausgeweitet ist, in eine möglichst knappe, einheitliche Gesangsphrase zusammengefasst und sie gewinnt dadurch den rechten Ton für die episch sich ausbreitende Erzählung. Die mehr rhetorische, aber in sich geschlossene Gesangsphrase bildet den Grundton, der nach dem Verlauf der Handlung sowohl melodisch, wie harmonisch und rhythmisch verändert, die speciellere Ausführung der einzelnen Bilder bestimmt und zugleich der instrumentalen Begleitung den nöthigen Raum gewährt, diese einzelnen Bilder in entsprechender Treue und Ausführlichkeit hinzustellen. Indem Joh. Gottfr. Löwe diesen Ton traf, wurde er der eigentliche Schöpfer der Balladenform und die nachkommenden Meister dieser Form haben sich ihm eng angeschlossen. So erscheint die Tonmalerei als eins der wesentlichsen und vor allem wirksamsten Hülfsmittel: das Kunstwerk in höchster Vollendung hinzustellen und ihm zugleich Allgemeingültigkeit und Verständlichkeit zu geben. Freilich darf sie dann nicht zum Selbstzweck erhoben und es dürfen ihr nicht Schilderungen zugemuthet werden, deren sie nicht fähig ist. Im erstern Falle gewinnt sie nur sinnlichen Reiz, der unter Umständen die Bedeutung des Kunstwerks im Besondern, und der Musik im Allgemeinen arg gefährden kann, im andern wird sie zwecklos und nicht selten komisch. Im Dienste der Idee dagegen bedarf und fordert sie energische Pflege und eingehendes Studium, und künstlerisch verwendet wird sie ihre echt künstlerische Wirkung niemals versagen, wie an zahlreichen Beispielen, die ins Unendliche fortgesetzt werden könnten, nachgewiesen wurde.

Tonmesser, s. v. a. Saitenmesser (s. Monochord, Sonometer).

Tonmessung, die Bestimmung der Tonhöhe nach der Länge der klingenden Körper und der dadurch bedingten Zahl der Schwingungen wurde schon früh

von den ersten Culturvölkern versucht und bei einzelnen bis zu einem gewissen Grade entwickelt. Die frühesten Beobachtungen nach dieser Seite führten zu der Ueberzeugung, dass die Dicke, Länge und Spannung der klingenden Tonkörper die Höhe des Tons bestimmen und so erwiesen sich denn die aus Seide oder aus Sehnen und Schaafdärmen gedrehte Saite und daneben die aus Schilf- oder Bambusrohr oder gewissen Knochen der Thiere gefertigte Pfeife als für die Tonmessung zweckmässig und bequem. Mit Hülfe beider kamen die Chinesen schon in den ersten Jahrhunderten ihrer Culturentwickelung zu einem ganz scharf abgemessenen Tonsystem, das dann von den Griechen wissenschaftlich begründet und bedeutsam erweitert wurde (siehe Akustik, geschichtliche Entwickelung). Mit Hülfe des Monochords (s. d.) namentlich machten sie die eingehendsten Untersuchungen und fanden jene Naturgesetze, nach welchen der Schall Klang und Ton wird und in bestimmte Systeme zu ordnen ist. Pythagoras fand, dass wenn eine Saite in zwei gleiche, oder so in zwei ungleiche Theile getheilt wird, dass ihre Längen sich wie zwei einfache ganze Zahlen verhalten, die Töne der beiden Theile eine Consonanz bilden. Er fand in der Hälfte der Saite die Octave und zugleich dass diese Hälfte die doppelte Menge von Schwingungen machte, als der Grundton, mithin im Verhältniss von 1:2 stand; zwei Drittel der Saitenlänge und demnach $^3/_2$ der Schwingungszahl ergab die Quint und die Quart endlich $^3/_4$ der Saitenlänge und $^4/_3$ der Schwingungszahl. Die weitere Entwickelung dieses Prozesses ist unter Akustik (Geschichte) nachzulesen.

Auch durch die Jahrhunderte der fernern Entwickelung der Musik unter dem Einflusse des Christenthums blieb die Saite und namentlich das Monochord das hauptsächlichste Mittel zur Tonmessung, die immer schärfere Bestimmung fand. Seit dem 17. Jahrhundert kamen dann mehrere abweichende Methoden der Tonmessung zur Anwendung. Beim Beginne desselben wandte Mersenne die Saite schon in eigenthümlicherer Weise an. Er fand, dass eine Saite von 15 Fuss Länge, wenn sie mit $6^5/_8$ Pfund gespannt war, zehn Schwingungen in der Secunde vollendete, und wenn man sie auf den zwanzigsten Theil verkürzte 200 Schwingungen in einer Secunde und er nahm den dadurch erzeugten Ton — zwischen unserm *g* und *gis* liegend — als Normalton an. 1825 machte W. Weber mit einem neuconstruirten Monochord ähnliche Versuche, und es gelang ihm, die Schwingungszahlen mit grosser Genauigkeit von 1—500 zu messen. Wollte er die Schwingungszahl irgend eines bestimmten Stimmgabeltons messen, so stellte er durch Veränderung der Länge der Saite seines Monochords die vollständigste Uebereinstimmung der Tonhöhe beider, der Stimmgabel und des Monochords her, schnitt dann die Saite, nachdem er die Länge derselben genau gemessen, scharf an den Klemmen ab und bestimmte ihr Gewicht und darnach die Schwingungszahl. Aehnliche Versuche, wie Mersenne mit der Saite, machte dann Chladni mit einem elastischen Stabe, allein diese Methode ist nicht der gleichen Genauigkeit fähig.

Zu sicherern Resultaten führten dagegen die Beobachtungen der sogenannten Stösse und Schwebungen (s. d.), welche Scheibler zuerst anstellte, um absolute Schwingungsmengen und relative Tonverhältnisse zu messen, und weiterhin dann die von Siebeck, Cagniard la Tour und Dove construirten Sirenen und die von Helmholtz angewandte Doppel-Sirene (s. Sirene). Doch hat die Anwendung derselben immer bedeutende Schwierigkeiten, so dass die auf das Monochord und die Schwebungen gestützten Methoden immer noch ihre grosse Bedeutung für die Tonmessung behalten haben und zu den sichersten Resultaten bisher führten. Die deutsche Naturforscherversammlung vom Jahre 1834 hat die von Scheibler gefundene Bestimmung für die Tonhöhe der Tonleiter angenommen, wonach das eingestrichene a^1 in der Secunde 440 Schwingungen macht, darnach stellt sich das Verhältniss der Tonleiter durch sieben Octaven folgendermassen dar:

A_2 27,5	H_2 30,9375	C_1 33	D_1 37,125	E_1 41,25	F_1 44	G_1 49,5	
A_1 55	H_1 61,875	C 66	D 74,25	E 82,5	F 88	G 99	
A 110	H 123,75	c 132	d 148,5	e 165	f 176	g 198	
a 220	h 247,5	c^1 264	d^1 297	e^1 330	f^1 352	g^1 396	
a^1 440	h^1 495	c^2 528	d^2 594	e^2 660	f^2 704	g^2 792	
a^2 880	h^2 990	c^3 1056	d^3 1188	e^3 1320	f^3 1408	g^3 1584	
a^3 1760	h^3 1980	c^4 2112	d^4 2376	e^4 2640	f^4 2816	g^4 3168	a^4 3520

Tonnani, Alessandro, war um die Mitte des 17. Jahrhunderts Sänger an der Kirche St. Maria-Maggiore zu Rom. Es sind auch Compositionen von ihm vorhanden, die sich in der Sammlung des Abbé Santini befanden und die zum Theil vom Jahre 1620 datirt waren: »*Le quattro Antifone dell' anno della Madonna a tre*«. »*Messa a tre voci pari*«. »*Litanie della beata Virgine a tre*«. »*Ave Regina* für Sopran, Bass continuo für die Orgel«. Dreistimmige Motetten.

Tonolini, Giovanni Battiste, Organist zu Salo bei Brescia, wo er im Anfange des 17. Jahrhunderts geboren war, und von dem noch bekannt ist: »*Salmi a otto voci*« (Venedig, 1616, in 4°).

Tonometer, s. Sonometer.

Tononi, Carlo Antonio, Geigenbauer, der um 1700 in Venedig lebte.

Tononi, Felice, Geigenbauer, der zu Bologna und Rom 1730 lebte. Seine Instrumente sind von ziemlich hoher Wölbung. Der Lack ist hellgelb und sehr gut.

Tononi, Giovanni, ebenfalls Geigenbauer, welcher nach verschiedenen Modellen arbeitete und dessen flach gewölbten Geigen seine besten sind. Der Lack ist hellroth. Ein anderer Geigenbauer desselben Namens, Joannes (Rom, 1710) ist nicht bedeutend.

Tonoplast nannte Kapellmeister C. F. Müller in Berlin ein, von ihm erfundenes unverstimmbares Instrument, das für den Gesangunterricht bei Kindern bestimmt war.

Tonospsychagogia (gr.) ist die Wirkung der Töne auf die Seele.

Tonordnung nennen ältere Theoretiker den Inbegriff der Regeln, nach denen die Bildung der Melodie in gesetzmässiger Weise erfolgt. Sie umfasst die Lehre von der Tonart, von der rhythmischen und harmonischen Gliederung und den dadurch bedingten Schlussclauseln.

Tonotechnie ist die Lehre von der Einrichtung der, durch Walzen tönend gemachten Instrumente. Das erste Werk hierüber veröffentlichte Pater M. D. J. Engramelle 1775 in Paris unter dem Titel: »*Tonotechnie ou l'art de noter les cylindres etc.*«, welches von der Verfertigung der Spieluhren und Dreh-orgeln handelt.

Tonqualität, s. v. a. Klangfarbe, Timbre (s. d.).

Tons du cor et la trompette (franz.), s. v. a. Bogen oder Einsatzstücke beim Horn und der Trompete (s. d.).

Tonscheu *(Hyper acusis)* ist ein Leiden des Gehörsinns, das in einer zu grossen Empfindlichkeit des Nervensystems seinen Grund hat, so dass der leiseste Ton und das geringste Geräusch schon bei den betreffenden Personen nervöse Aufregung verursachen und schmerzhaft berühren. Es ist in der Regel die Folge von Ueberanstrengung und ist, wie alle Nervenüberreizung, am leichtesten durch Ruhe zu heben.

Tonschluss, Tonfall, Cadenz, Cadenza, Cadence (s. Cadenz).

Tonschreibmaschine. Giuseppe Marzolo zu Padua erfand im Jahre 1858 eine Art Tonschreibmaschine, oder besser eine Vorkehrung, durch deren Anwendung an Orgel und Clavier es möglich gemacht wird, die von dem Spieler hervorgerufenen Töne neuerdings nach Belieben identisch zu reproduciren und zugleich die entsprechenden Notenzeichen aufs Papier zu fixiren, so dass sie mit aller Sicherheit abgelesen werden können. Der geniale, aber äusserst arme Erfinder erhielt von der Gesellschaft zur Ermunterung der Gewerbe zu Padua die grosse goldene Medaille.

Tonschrift, Tonzeichen, s. Notenschrift.

Tonsetzer heisst auch der Componist oder Tondichter, weil er Töne zum Kunstwerk zusammensetzt. In den frühern Jahrhunderten der Entwickelung der Harmonik und des mehrstimmigen Gesanges war der Begriff etwas enger gefasst; man verstand darunter den Tonkünstler, welcher die vorhandenen Melodien mehrstimmig bearbeitete, für mehrere Stimmen »setzte« und bis ins Reformationszeitalter hinein war man gewöhnt, Sänger, der die Melodie erfand, und Setzer, der sie contrapunktirte, zu scheiden. Es war diese Scheidung in der ganzen Entwickelung begründet. Diese erfolgte zunächst innerhalb der christlichen Kirche und des Cultus derselben; für ihn waren die Melodien fest bestimmt, und den Contrapunktisten blieb eben nur die Aufgabe, diese mehrstimmig zu behandeln, »zu setzen«. Im Volksgesange und in der weltlichen Musik überhaupt erst wagte man Melodien zu erfinden und diese wuchsen in so reicher Fülle an, dass sie sich bald auch den Contrapunktisten aufdrängten und diese wussten ihnen gegenüber zunächst auch nichts weiter zu thun, als sie mehrstimmig zu setzen. Sie waren also auch jetzt immer noch nur im wahren Sinne des Wortes »Tonsetzer«. Erst als sie dann auch selbständige Melodien erfanden, wurden sie zu Tondichtern (s. d.). Darnach ist

Tonsetzkunst im engen Sinne des Worts die Kunst: die Töne nach den feststehenden Regeln des reinen Satzes (s. d.) zusammenzusetzen. Sie umfasst als solche die rein technischen Fertigkeiten der Composition, welche durch die Uebungen nach den rein grammatikalischen Regeln der Melodie, der Harmonie, des Rhythmus, des Contrapunkts und der Instrumentation erworben werden. Die Formenlehre gehört nur noch theilweis hierher, sie verfolgt schon einen höhern Zweck und setzt einen gewissen Grad von Erfindung voraus, welche den Tondichter charakterisirt. Daher fasst man im weitern Sinne Tonsetzkunst auch gleichbedeutend mit Composition und Tondichtung, als die Kunst: in tönenden Formen einen bestimmten Inhalt darzulegen.

Tonsprache nannte man das Verfahren: mit bestimmten Tönen und Tonformeln feststehende Begriffe zu verbinden, um sich auf diese Weise auch durch Musik begrifflich verständlich zu machen (s. *Télégraphie musicale*). Dass man in neuerer Zeit die Musik überhaupt als Tonsprache, als eine Sprache der Gefühle auffasste, hat viel Verwirrung angerichtet. Wenn auch die Tonkunst viel unmittelbarer auf unsere Sinne und dementsprechend auf Phantasie und Empfindung wirkt als die andern Künste, so wird sie doch ebensowenig zur Sprache als diese; und wie folgerichtig diese nur durch kunstvolle Formen wirken, in denen sich der Inhalt verkörpert, so auch die Musik. Durch das blose, ungeformte oder doch nicht zur schönen Form entwickelte Material wirkt sie nur sinnlich reizvoll, ohne einen Inhalt der Psyche zu vermitteln. Der Irrthum, die Musik als Sprache zu betrachten, hat zu jener Verachtung der Form geführt, welche nothwendig künstlerische Verwilderung im Gefolge hat

und die nur einseitig auf schlagende und drastische Wirkung gerichtet ist. Während als oberster Grundsatz aller künstlerischen Gestaltung gilt: die rein sinnliche Wirkung des Materials durch den zu schöner Form verkörperten Inhalt zum wirklichen Vermittler desselben zu erheben, erklärt die, aus jener falschen Anschauung von der Kunst als Sprache hergeleitete Doctrin, alle künstlerische Form für überflüssig und den Genius hemmend, und die auf ihr basirte Richtung unserer Kunstentwickelung ist nur auf die glanzvollste sinnlich anreizende Wirkung durch und mit dem Material bedacht. Die Artikel Philosophie der Kunst und Musikformen weisen nach, dass in dieser Weise nicht eigentlich ein Inhalt zu vermitteln ist, sondern dass nur die Sinne an- und aufgeregt werden können; dass die Wirkung eine mächtige und berückende und berauschende sein kann, nicht aber auch eine künstlerische. Diese ist nur zu erreichen, wenn auch die Musik nicht als Sprache, sondern als Kunst behandelt wird, die ihren Inhalt nicht darlegen, nicht deduciren, sondern gestalten soll.

Tonstufe, s. Klangstufe. Nach der allgemeinen als gültig anerkannten Definition von Klang und Ton, nach welcher dieser ein Klang ist von bestimmter Höhe und die Bezeichnung »Klang« auf die specifische Wirkung des Tones sich bezieht, ist auch die Benennung Tonstufe correcter als die »Klangstufe«. Denn wenn es gilt, die Töne nach Tonstufen zu ordnen, so kommt nicht ihr Klang, sondern ihre bestimmte Höhe in Betracht.

Tonsystem ist der Inbegriff aller in der Tonkunst verwendbaren Töne, in eine bestimmte Ordnung gebracht. (S. System).

Tonumfang, s. Tongrenzen und Umfang.

Tonus = die grosse Secunde, und:

Tonus = die Kirchentonart. Modus.

Tonus primus, der erste,

Tonus secundus, der zweite,

Tonus tertius, der dritte,

Tonus quartus, der vierte Ton (oder Tonart).

Tonus regularis, eine Kirchentonart, welche mit dem ursprünglichen Finaltone abschliesst;

Tonus irregularis, eine Kirchentonart, welche mit einem andern als dem ursprünglichen Finalton endet;

Tonus mixtus, ein gemischter Ton, der weder durchweg plagalisch, noch durchweg authentisch gehalten ist;

Tonus imperfectus, ein Kirchenton, der den Ambitus seiner Octave nicht ganz ausfüllt;

Tonus perfectus, ein Kirchenton, der den Ambitus ausfüllt;

Tonus plusquamperfectus, ein Kirchenton, der den Ambitus überschreitet (s. Tonart).

Tonus faber, die lateinische Bezeichnung für das Glockenspiel der Orgel.

Tonverbindung nennt man eine Reihe von Tönen, welche nach einem bestimmten Gesetz geordnet sind. Bei der Ausführung versteht man darunter die Weise, nach welcher die Töne möglichst eng aneinander gereiht werden, ohne die geringsten Pausen und wesentlichen Klangunterschiede. Bei den Singstimmen und einigen Blaseinstrumenten setzt diese Tonverbindung die Registerverbindung voraus. In der natürlichen Construktion dieser Instrumente wie in der, der Singstimme ist begründet, dass Töne gewisser Lagen leichter ansprechen und eine andere Klangfarbe haben, als die andern. Man bezeichnet die so geschiedenen Lagen mit »Register« und es ist Aufgabe jedes Sängers (s. Stimmbildung und Tonbildung), diese Unterschiede möglichst auszugleichen, diese Register unter sich zu verbinden, um dadurch die Tonverbindung herzustellen.

Tonverhältniss, s. Verhältniss.

Tonverwechslung, s. Enharmonisch.

Tonverziehung, s. v. a. *Tempo rubato* (s. d.).

Tonverzierung, s. Verzierung.

Tonwechselmaschine heisst eine von Cerveny im Jahre 1845 erfundene Vorrichtung an Blasinstrumenten, durch deren Stellung die Stimmung des Instruments sofort verändert werden konnte, indem dadurch die Röhrenlänge durch Hinzufügung oder Beseitigung gewisser Einsatzstücke verändert wurde.

Tonweite, s. Ambitus und Intervall.

Tonwerkzeuge sind die, zur Hervorbringung der Töne dienenden Werkzeuge. Diese sind entweder natürliche, d. h. von der Natur gegebene, wie die Singstimme (s. d.), oder künstliche, d. h. solche, welche erst die Bedingungen, unter denen sie tonerzeugend werden, durch die Besonderheit ihres Materials, ihrer Form und sonstigen Einrichtung gewinnen (s. Instrumente)

Tonsor, Michel, Kirchencomponist, der Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts lebte, war Organist in seiner Vaterstadt Dünkelsbühl bei Ingolstadt in Baiern und hatte seinen deutschen Namen Bartscherer in den lateinischen Tonsor umgewandelt. Folgende seiner Compositionen sind gedruckt vorhanden: »*Selecta quaedam cantiones sacrae, modis musicis quinque vocum recens compositae*« (Noribergae, in officina Theod. Gerlacchii, 1570, in 4° obl.). »*Sacrae cantiones planae novae, quatuor, quinque et plurium vocum ita compositae, ut ad omnis generis instrumenta accomodari possint*« (ibid. 1573, in 4° obl.). »*Cantiones ecclesiasticae, quatuor et quinque vocum, ex sacris litteris desumptae, quibus additi sunt Psalmi Davidis, qui in Vesperis catholicorum decantari solent*« (Monacchii, excudebat Adamus Berg, 1590, in 4° obl.). Dies Werk enthält vierzehn vierstimmige und vierzehn fünfstimmige Motetten. »*Fasciculus cantionum ecclesiasticarum quinis et senis vocibus, ad omnia genera instrumentorum accomodatus*« (Dillingen, 1605, in 4°).

Tonzeichen, s. Mensuralmusik, Neumen, Notenschrift, Tabulatur.

Toomeree ist ein in Bengalen gebräuchliches, aus einer Gourd- oder Cocosnuss verfertigtes Blasinstrument. An den äussern Enden sind zwei enge Röhren oder Flöten von Bambusrohr mit Tonlöchern angebracht, deren Stiel, durch welchen der eingeblasene Luftstrom ausfliesst, am entgegengesetzten Rande der Nuss eben so lang heraussteht.

Toph, s. Adufe.

Torcellus, s. Sanuto.

Torelli, Gasparo, Componist der römischen Schule, welcher mit dem Violinisten Gius. T. fast zu einer Zeit lebte, war Kapellmeister zu Imola, wo 1683 sein Oratorium »*Betsabea*« aufgeführt wurde.

Torelli, Giuseppe, einer der ersten Meister des virtuosen Violinspiels, ein Veroneser von Geburt, *Academico Filarmonico* zu Bologna, war, so weit bekannt ist, 1685 Violinist an der St. Petroniikirche daselbst und wurde um 1703 Concertmeister des Markgrafen zu Anspach. T. erfand eigentlich das Violinconcert; er kam dem Corelli, der dieselbe Form anwendete, noch um einige Jahre zuvor, er starb 1708. Neben mehreren Vocalsätzen schrieb er namentlich Kammermusik, wie: »*Balletti da camera a tre*, 3 *violini e B. C.*«, op. 1. »*Concerto da camera a due violini e basso*«, op. 2 (Bologna, 1686, in Fol.). »*Sinfonie a* 2, 3, 4 *istromenti*« (ibid. 1687, in 4°). »*Concertino per camera a violino et violoncello*«, op. 4. »*Sei sinfonie a tre e sei concerti a quattro*«, op. 5 (Bologna, 1692, in Fol.). »*Concerti musicali a quattro*«, op. 6 (Amsterdam). »*Caprícci musicali per camera a violino e viola, ovvero arciliuto*«, op. 7 (Amsterdam, in Fol.). »*Concerti grossi con una pastorale per il Santissimo natale*«, op. 8 (Bologna, 1709, in Fol.). Dies Werk, welches *XII concerti à* 2 *Viol. concertini*, 2 *Viol. ripieni, Viola e Cembalo* enthält, wurde erst nach dem Tode Torelli's von dessen Bruder Felice herausgegeben.

Torelli, Luigi, unter diesem Componistennamen wurde zu Wien im Nationaltheater wiederholt eine kleine Oper »Die musikalische Akademie« aufgeführt.

Tori oder Torri, italienischer Componist, welcher Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts in Deutschland lebte. Er war 1690 Kapellmeister des

Markgrafen in Baireuth und ging ein Jahr später als Direktor der Kammermusik nach München, brachte dort 1791 zwei seiner Opern zur Aufführung: »*L'Ambizione fulminata*«, eine komische Oper und eine andere »*I Pregi della prima vera*«. Nachdem wandte er sich nach Brüssel, wo er 1702 an der St. Michael-Kirche und St. Gudule Kapellmeister wurde. Nach Hawkins war er ein Schüler des Agostino Steffani (s. d.), dessen Manier er sich zu eigen machte. Besonders Vocalsachen machten ihm in Flandern einen Namen. Seine Duetten, darunter »Heraklitus« und »Demokritus«, in welchen das Lachen und Weinen musikalisch ausgedrückt ist, machten besonderes Aufsehen. Später wechselte T. seinen Wohnort noch einmal und lebte in Köln als Kapellmeister, wo er ungefähr 1722 starb. Es ist nichts von seinen Compositionen gedruckt, doch sind im zweiten Manuscript-Verzeichniss von Breitkopf noch zwei Duette verzeichnet.

Torkesey, Johann, musikalischer Schriftsteller, der nach Burney ums Jahr 1400 lebte, wahrscheinlich ein Engländer, hat einen Traktat geschrieben: »*Regulae Magistri*«, welcher für die Entzifferung der Compositionen aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts sehr brauchbar ist. Das Manuscript befindet sich als No. 5 in einem Codex, welcher neun Traktate enthält und den Graf von Schelburne in England besass.

Torlez (...), Musiklehrer an den Akademien zu Clermont, Grenoble und zu Moulins, lebte um die Mitte des 18. Jahrhunderts und veröffentlichte zu Paris 1767: »*Cinq motets a Voix seule, avec Symphonie*«.

Torlez, Violinist bei dem italienischen Theater zu Paris, gab 1783 heraus: »*Six duos pour flûte et violon*«, op. 1.

Tornabocca, Pascal, Cölestinermönch zu Aquila, einer Stadt in den Abruzzen, gegen 1560 geboren, hat einen Beweis dafür, dass er auch Componist war, hinterlassen in der: »*Missa a cinque voci*« (in Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1590, in 4°).

Torner, Joseph Nicolaus, Domorganist zu Trier um 1740, hat zu Augsburg gegen diese Zeit herausgegeben: »Musikalisch A B C *per tertiam minorem continens* 8 *Cantilenas pro Offertorio, tot pro Elevatione et* 8 *pro Communione, quibus ex diversis. Tonis per tertiam majorem XII. partim Toccatae, Currentes, Aiae cantabiles etc. additae*«.

Tornioli, Marco Antonio, Kapellmeister an der Hauptkirche zu Siena, wo er 1580 geboren wurde, hat Opern und auch Kirchenmusik geschrieben. Von der letzteren ist bekannt: »*Sacrarum cantionum a* 2, 3 *et* 4 *vocum, liber secundus*« (Venetiis, apud Jac. Vincentium, 1617, in 4°).

Torrebe oder Torrhebe, griechischer Musiker, Sohn des Atys, nach dem eine Stadt in Lybien benannt ist und dem einige Historiker die Erfindung des Lydischen Modus zuschreiben.

Torres, Melchior **de,** ein spanischer Tonkünstler des 16. Jahrhunderts, geboren zu Alcala de Henares in Neu-Castilien, wurde im Anfange des Jahrhunderts geboren und gab heraus: »*Arte de la musica*« (Alcala, 1554, in Fol.).

Torres Martinez Bravo, Don Jôao **de,** erster Organist an der königlichen Kapelle zu Madrid, daselbst 1665 geboren, schrieb ein Lehrbuch der Orgelbegleitung: »*Reglas generales de accompañar en organo, clavicordo y harpa*« (en Madrid, en la imprenta di musica, 1702, in 4°, 163 Seiten).

Torrian, Jehan, Orgelbauer, geboren zu Venedig, liess sich zu Montpellier gegen Ende des 15. Jahrhunderts nieder und baute dort 1504 eine Orgel in Notre-Dame-des-Tables von acht Fuss und acht Registern (»*Noveau Manuel complet du facteur d'orgues*«, t. III p. 490).

Torriani, Giov. Antonio, Componist des 17. Jahrhunderts, von Cremona, hat in Musik gesetzt: »*La Conversione di San Romualdo*«, Oratorium, aufgeführt zu Fabriano 1688.

Torropil, eine Art Maultrommel (s. d.), ein Nationalinstrument der esthländischen Bauern.

Torti, auch Torto, Luigi, Kirchencomponist an der Kapelle der Theatiner-

Kirche in Turin, war zu Pavia 1547 geboren. Es sind von seinen Werken gedruckt: »*Il primo libro delle Canzoni a tre voci*« (in Venetia 1581, in 4°). »*Il primo libro di Madrigali a cinque voci*« (ibid. 1585, in 4°). »*Il secondo libro delle Canzoni a tre voci*« (ibid. 1583, in 4°). »*Il primo libro di Motetti a quattro voci*« (in Venetia, app. Giacomo Vincenti, 1589, in 4°). »*Messa e Vespri a tre voci*«, op. 6 (ibid. 1607, in 4°).

Toscano, Nicola, Dominikanermönch, auch Sänger, geboren zu Monte di Trapani in Sicilien um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Nachdem er sein Gelübde abgelegt hatte, bereiste er Italien und zog sich 1605 in sein ehemaliges Kloster zurück. In der Bibliothek zu Palermo sind Manuscripte von ihm vorhanden, welche musikalische Abhandlungen enthalten.

Tosi, Giuseppe Felice, Componist, ist zu Bologna 1630 geboren und war zuerst Organist an San Petronio, später Kapellmeister der Kirche San Giovan' in Monte. Bei der Gründung der philharmonischen Akademie in Bologna 1666 wurde er Mitglied derselben, und 1683 Kapellmeister an der Kirche zu Ferrara. Dessen ungeachtet war er auf dem Gebiete der Oper als Componist am thätigsten. Er schrieb: »*Atide*«, ein Akt (Bologna, 1679). »*Erismonda*« (ebenda 1681). »*Trajano*« (Venedig, 1684). »*Giunio Bruto*« (Bologna, 1686). »*Orazio*« (Venedig, 1688). »*Amulio o Numitore*« (ebenda 1689). »*Pirro e Demetrio*« (ebenda 1690). »*La Incoronazione di Serse*« (Venedig, 1691). »*Età del oro*«, Ballet, bei Gelegenheit der Hochzeit des Herzogs von Parma mit Dorothea Sophie von Neuburg, 1690, im Palais zu Parma. Einige Kirchencompositionen sind gedruckt: »*Salmi concertati a tre e quattro voci con violini e ripieni*«, op. 1 (Bologna, J. Monti, 1683, in 4°). »*Cantate da Camera a voce sola, co'l basso continuo*«, op. 2 (ibid. 1686, in 4°).

Tosi, Pietro Francesco, Sohn des Vorigen, Sopransänger, Gesangsmeister und Componist, wurde in Bologna gegen 1650 geboren und erwarb sich in der Folge bedeutenden Ruf als Sänger und Gesanglehrer. Nachdem er in allen bedeutenden Städten Europas sich hatte hören lassen, liess er sich in London nieder, und glänzte dort als Opern- und Concertsänger. Er verliess diese Stadt nur noch einmal, um noch nach Bologna zu reisen, und dort sein Buch über die Gesangskunst drucken zu lassen, ein Werk, welches die Methode der altitalienischen Gesangsweise in aller Klarheit darlegt, sich auch sonst durch treffliche Anmerkungen auszeichnet. Die Bedeutung desselben wurde auch durch Uebersetzungen ins Englische und Deutsche anerkannt. In die letztere Sprache übertrug es Agricola: »Anleitung zur Singkunst; aus dem Italienischen mit Erläuterrngen und Zusätzen« (1757, in 4°). Die englische Uebersetzung von J. E. Galliard mit Anmerkungen, die aber nicht ausnahmlos belobt wird, erschien unter dem Titel: »*Observations on the florid song or sentiments of the ancient and modern singers*« (London, 1742, in 8°). Der Titel des Originalwerkes heisst: »*Opinione de cantori antichi e moderni o siano osservazioni sopra il canto figurato*« (Bologna, per Lelio della Volpe, 1723, in 8°, 118 S.). Es existiren auch Exemplare dieser Ausgabe, die eine Dedication an Lord Peterborough enthalten. Dieser Lord stellte dem Tosi, der in London allgemein sehr geschätzt war, im Alter eine Wohnung in seinem Hause zur Disposition, die derselbe auch bezog und bis zu seinem Tode, ungefähr 1730, bewohnte. Nachdem Tosi nicht mehr öffentlich sang, beschäftigte er sich auch mit der Composition und schrieb Cantaten, die nicht übel sein sollen, und deren Manuscripte noch in England zu finden sind.

Tosone, Matteo, genuesischer Componist aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, gab heraus: »*Il primo libro di Madrigali a quattro voci*« (Genova, app. Girolamo Bartoli, 1590, in 4°). »*Il primo libro de Motetti a cinque voci*« (ibid. 1593, in 4°).

Tosoni, Giuseppe, Sopransänger der königl. Oper zu Berlin, geboren zu Brescia, wird bereits 1750 in Berlin erwähnt, kam jedoch erst nach dem sieben-

jährigen Kriege in Thätigkeit, 1795 sang er noch in Berlin, aber nur noch in den Lehmann'schen Kirchenconcerten. Er war von Agricola gebildet.

Tossarelli, Pietro, Domherr von Aqui, geboren zu Bénévent, Musikdilettant, lebte im 16. Jahrhundert und veröffentlichte: »*Madrigali a sei voci*« (Mailand, 1570, in 4°).

Tosto, s. *Più tosto.*

Tottmann, Albert, geboren am 31. Juli 1837, Sohn des Seminar-Musiklehrers in Zittau und späteren städtischen Musikdirektors Moritz Tottmann in Löbau. Er studirte auf dem Gymnasium in Zittau und später in Dresden, in welcher Stadt er zugleich in der Musik Seelemann's, Dotzauer's und Reissiger's Unterricht genoss. Von Dresden siedelte er nach Leipzig über und besuchte hier das Conservatorium und von 1857—1860 die Universität, an welcher er germanische Sprachen, Philosophie, Mythologie, Literatur, Kunstgeschichte und Physik studirte. Daneben bekleidete er eine Stelle als Violinspieler im Theater- und Gewandhausorchester zu Leipzig und war von 1868 an zugleich Musikdirektor am alten Theater daselbst. Da letztere Stellungen ihm jedoch nicht genügten, legte er dieselben nieder und übernahm die Direktion mehrerer Gesangvereine, wo er sich besonders um die Einführung von Werken lebender Componisten verdient machte. Sein Vorhaben, einen längeren Aufenthalt in Paris zu nehmen, vereitelte der Krieg von 1870. Tottmann widmete sich nun ganz der Ausführung seines »Kritischen Repertoriums der Violin- und Bratschenliteratur«, wozu ihm durch die Firma J. Schuberth in Leipzig der Auftrag wurde. Das Werk fand schnelle Verbreitung und die allgemeine Anerkennung der Fachpresse und veranlasste, in Verbindung mit anderen kunstwissenschaftlichen Arbeiten und Vorträgen Tottmann's, die Ernennung des Letzteren zum königl. bairischen Professor, während ihm vom König von Sachsen das Ritterkreuz des sächsischen Albrechtordens verliehen wurde. Von Tottmann's zahlreichen Compositionen sind besonders zu nennen: »Dreisätziger Hymnus für Männerchor und Messinginstrumente«, op. 4, mit deutschem und englischem Texte (Leipzig, Kistner), die melodramatische Märchendichtung »Dornröschen«, für gemischten Chor, Soli und Orchester; sowie die Chorstücke mit Clavier: »Die stille Wasserrose«, »Ostern«, »Christnacht« und die vierstimmigen »religiösen Festgesänge« (Leipzig, Hoffmeister); von seinen Sologesängen aber: »Vier Gesänge«, op. 21; »Amaranthslieder«, op. 22; »Zwei kirchliche Arien mit Orgel für hohe und tiefe Stimme«, op. 9 und 10 (Leipzig, J. Schuberth) und aus der jüngsten Zeit »Zwölf Coloratur- und Bravourstudien für eine hohe und eine tiefe Stimme«, op. 26 (Leipzig, Merseburger), von denen namentlich die Sachen für gemischten Chor auch im Auslande vielfache Verbreitung gefunden und verschiedentliche Aufführungen erlebt haben. Gegenwärtig lebt Tottmann als einflussreicher Schriftsteller und geachteter Lehrer der musikalischen Theorie und Aesthetik in Leipzig.

Touche (franz.) = Clavis, Taste, bei Saiteninstrumenten das Griffbrett.

Touchard-Lafosse, G., Historiograph und Romanschriftsteller, geboren zu Châtre (Sarthe) am 8. August 1780. Unter seinen zahlreichen Werken ist hier zu erwähnen: »*Chroniques secrètes et galantes de l'Opera*« von 1667 bis 1844 (Paris und Blois, zwei Bände in 8°, auch vier Bände in 12°), in welchem über die Verwaltungen der Theater und über die seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts stattgefundenen Aufführungen der Stücke manche historische Nachrichten zu finden sind.

Touchemoulin, Joseph, geboren zu Châlons gegen 1727, erhielt früh Unterricht und liess sich zuerst in Paris 1754 im *Concert spirituel* mit vielem Erfolg hören. Während er sodann in Köln zur Kapelle des Kurfürsten gehörte, erhielt er die Erlaubniss nach Italien zu reisen, und benutzte die Gelegenheit, den Unterricht Tartini's zu geniessen. Nach seiner Rückkehr erhielt er den Titel Kapellmeister. Später trat er in die Dienste des Prinzen von Thurn und Taxis zu Regensburg in derselben Eigenschaft. Dort starb er 1801 und

hinterliess im Manuscript viel Messen, Vespern, Litaneien, Psalme, Motetten, Opern, Sinfonien und Concerte.

Toujours lié (franz.), Vortragsbezeichnung = immer gebunden.

Toulmon, Auguste Bottée de, s. Bottée de Toulmon.

Toulouse, Pierre, Professor der Musik und Guitarrist, lebte gegen 1800 in Jena, wo er monatlich einen Bogen sauber geschrieben für Gesang mit Begleitung der Guitarre herausgab. Jeder Bogen sollte vier der besten, entweder deutschen, französischen oder italienischen Lieder enthalten. Ausserdem wurde von ihm gedruckt: »*Etude pour guitare, ou trois grandes sonates et variations, pour cet instrument, avec accompagnement d'alto*« (Braunschweig, Speer).

Touquet, s. Toccate.

Tour, Jehan, auch Jehannet oder Jehannott **de la,** war Lehrer der Chorknaben der Kapelle Philipps des Guten zu Burgund vom Jahre 1427 an. Es ist anzunehmen, dass T. ein wohlunterrichteter Musiker war, da um jene Zeit durch die schwierige Notenschrift zum Unterricht nur erprobte Musiker genommen wurden. De la Tour ist bis 1465 im Etat dieser Kapelle verzeichnet, eine zeitlang auch als Sänger.

Tour, Jean **la,** s. Latour.

Tournebout, ein altes Blasinstrument, das am untern Ende gekrümmt und mit vielen Tonlöchern versehen ist.

Tourte ist der Name einer Pariser Instrumentenmacher-Familie, welche sich im Laufe des vorigen Jahrhunderts grosse Verdienste um die Vervollkommnung des Geigenbogens erworben hat. Ihr berühmtestes Mitglied

Tourte, François, wurde 1747 zu Paris geboren, wo sein Vater sieben Jahre zuvor seine Wirksamkeit begonnen hatte. Diesem, sowie dem älteren Bruder des Franz, der schon frühzeitig dem Vater als Gehülfe zur Seite stand, sind die ersten Verbesserungen zu danken, durch welche der Violinbogen geeignet wurde, die seit Corelli und noch mehr seit Tartini auf ausdrucksvolles Spiel gerichteten Bestrebungen der Geiger zu unterstützen. Sie waren es, welche nicht nur der Stange eine grössere Biegsamkeit gaben, als sie zuvor besessen, sondern auch den am untern Ende des älteren Bogens befindlichen Haken *(crémallière)* zum An- und Abspannen der Haare durch die, für diesen Zweck weit geeignetere Schraube ersetzten. Noch ungleich Bedeutenderes leistete Franz T., obwohl gerade er verhältnissmässig spät den Beruf seines Vaters ergriff, nachdem er vorher acht Jahre lang als Uhrmacher gearbeitet hatte; nur weil dieser Stand ihm nicht einträglich genug schien, entschloss er sich, Instrumentenmacher zu werden. Doch war die in den Uhrmacherwerkstätten verbrachte Zeit für ihn keine verlorene, da er sich dort jene Feinheit und Geschicklichkeit der Hand erwarb, welche ihm später beim Verfertigen der Violinbogen vortrefflich zu statten kommen sollte. Zu seinen ersten Bogen nahm er das Holz aus den Dauben von Zuckerfässern, da die überseeischen Hölzer ihm zu kostbar waren; seine Arbeiten verkaufte er damals zu zwanzig bis dreissig Sous. Nachdem er sich indessen einen gewissen Grad von Fertigkeit erworben, benutzte er fremde Holzarten, von denen er schliesslich dem Fernambuc-Holz den Vorzug gab, weil es an Leichtigkeit, Biegsamkeit und Festigkeit alle andern Sorten übertrifft. Um diese Zeit (1786) kam Viotti zum ersten Mal nach Paris und erkannte sofort die Ueberlegenheit der T.'schen Fabrikate im Vergleich zu denjenigen der andern Pariser Instrumentenmacher; auf seine Veranlassung ersann T. ein Mittel, um das bei den damaligen Bogen unvermeidliche Zusammenballen der Haare zu beseitigen: er gab ihnen am Frosch eine breite, bandähnliche Form, indem er sie in eine metallene Zwinge fasste; später vervollständigte er diese Erfindung durch eine Perlmutterbekleidung der Haare vom unteren Ende des Frosches bis zur Zwinge. Die so verfertigten Bogen, anfangs *archets à recouvrement* genannt, wurden bald von allen Fabrikanten nachgeahmt; keiner von ihnen aber konnte T. erreichen in der glücklichen Auswahl seiner Stangen, welche stets die wünschenswerthe, mit der

Richtung der Holzfasern übereinstimmende Biegung besitzen. Um diese zu erzielen, scheute er nicht die Mühe, seine Blöcke Fernambuc-Holz so lange zu zersägen, bis er den geraden Faden des Holzes erhalten hatte; die so gewonnene gerade Stange bog er dann am Feuer, wobei er besonders darauf achtete, dass auch ihre inneren Theile genügend erwärmt wurden, weil die nur an der Aussenseite erwärmten Stangen, wie er bemerkt hatte, durch den Einfluss der Feuchtigkeit sich werfen und dadurch unbrauchbar werden.

Die Geldopfer, welche T. bei der sorgfältigen Auswahl seiner Stangen bringen musste, waren um so bedeutender, als die Schwierigkeit der Einfuhr des Fernambuc-Holzes in Folge der Seekriege zwischen Frankreich und England den Preis desselben ausserordentlich erhöht hatte; so erklärt sich auch der hohe Preis seiner Bogen, für welche ihm 200—300 Franken und darüber bezahlt wurden, während die besten Bogen der gegenwärtigen Meister nicht mehr als 20 bis 30 Franken kosten. Im steten Verkehr mit den bedeutendsten Violinisten seiner Zeit und durch ihre Rathschläge geleitet, hörte T. auch nach seinen glänzenden Erfolgen nicht auf, in seiner Kunst fortzuschreiten. Bis 1775 waren weder die Länge des Bogens, noch sein Gewicht, noch die Bedingungen seines Gleichgewichtes in der Hand festgesetzt gewesen: T. bestimmte um diese Zeit die Länge des Violinbogens (den Knopf mit einbegriffen) auf 74 oder 75 Centimeter, die des Bratschenbogens auf 74 Centimeter, die des Violoncellbogens auf 72 oder 73 Centimeter; ebenso bestimmte er die Grösse des Kopfes und des Frosches, um den richtigen Winkel zu erhalten, in welchem die Haare die Saiten schneiden müssen, ohne mit der Stange in Berührung zu kommen. Da bei den, nach diesem Prinzip verfertigten Bogen der Kopf grösser, folglich auch schwerer war als bei den früheren, so sah sich T. veranlasst, zur Herstellung des Gleichgewichts auch das Gewicht des unteren Bogenendes zu vermehren und zu diesem Zwecke schmückte er den Frosch mit allerlei metallnen Verzierungen. Endlich verwendete er noch grosse Aufmerksamkeit auf die Haare, die er zunächst vermittelst Seifenwasser von allen Fetttheilen befreite, sie dann in Kleienwasser reinigte und schliesslich in klares, leicht blau gefärbtes Wasser tauchte. Seine Tochter war beständig mit dem Aussuchen der Haare beschäftigt, wobei alle diejenigen ausgeschieden wurden, welche nicht völlig cylindrisch und in ihrer ganzen Länge gleichmässig waren. — T. endete seine erfolgreiche Laufbahn erst im 85. Lebensjahre, als die Schwäche seiner Augen ihn am Arbeiten zu hindern anfing; er starb drei Jahre später im April 1835 zu Paris. Seine einzigen Leidenschaften waren sein Beruf und der Fischfang; während der schönen Jahreszeit schloss er seine Arbeit regelmässig um vier Uhr Nachmittags ab und vergnügte sich damit, bis Sonnenuntergang in seinem eigenen Kahn auf der Seine zu angeln. Nach Hause zurückgekehrt speiste er einfach, häufig nichts anderes als die von ihm gefangenen Fische; dann legte er sich schlafen, um am andern Morgen mit der Sonne aufzustehen. Dieser einförmigen Lebensweise blieb er bis an sein Ende getreu, ohne doch jemals Langeweile zu empfinden — merkwürdig genug, da er weder Lesen noch Schreiben gelernt hatte. Die von ihm vertretene Kunstspecialität füllte sein Leben vollständig aus, und indem er sich ihr ausschliesslich widmete, brachte er es zu einer Berühmtheit, ohne selbst recht zu wissen, auf welche Weise er dazu gelangt sei. Wie beschränkt auch das Kunstgebiet ist, welches er sich erwählt hatte, so konnte er doch innerhalb desselben durch Fleiss, Geschicklichkeit der Hand und geniale Sicherheit des Auges Grosses erreichen und darf mit vollem Rechte einen wichtigen Antheil an der Entwickelung des modernen Violinspiels für sich in Anspruch nehmen.

Tourterelle, s. Herdliska.

Tourti, ein der Schalmei ähnliches Instrument, mit dem die Bajaderen ihren Gesang und Tanz zu begleiten pflegen.

Toutareh, eine indische Kriegstrompete, in ihrem Aeussern nur durch den geringern Umfang von der Tare unterschieden.

Touzé, Abbé, Stiftsherr zu Rheims und Vicar an St. Gervais zu Paris, war Mitglied einer von den Erzbischöfen zu Rheims und Cambrai eingesetzten Commission zur Revidirung der Graduale und Antiphonarien. Er verfasste eine Schule für den Gregorianischen Kirchengesang, die unter folgendem Titel erschien: »*Méthode élémentaire de plain-chant appliquée a l'édition de la commission de Rheims et de Cambrai, deuxième édition*« (Paris, Jacques Lecoffre et Co., 1854, in 12°).

Tovar, Francesco, spanischer Musiker, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts geboren wurde, liess drucken: »*Libro de musica practica*«, welches Buch, jetzt bereits sehr selten geworden, drei Auflagen erlebte (Barcelona, 1510, 1519, 1550, in 4°).

Towsend, John, Flötenvirtuos, in der Grafschaft York in England Anfang des 19. Jahrhunderts geboren, kam jung mit seiner Familie nach Liverpool und erhielt von Georg Ware Unterricht auf der Flöte. Mit fünfzehn Jahren liess er sich in seiner Vaterstadt zum ersten Mal hören und erregte allgemeines Erstaunen durch die Leichtigkeit, mit der er Schwierigkeiten überwand. Er gab eine Flötenschule heraus: »*New and complete flûte preceptor*«, ferner Compositionen für eine oder zwei Flöten, englische Lieder und Clavierstücke.

Tozzi, Antonio, Componist, in Bologna 1736 geboren, war Schüler des P. Martini und bildete sich unter Leitung dieses vielgerühmten Lehrers zu einem vielseitigen Componisten. Nachdem er sich durch die Opern »*Tigrane*« (1762), »*Innocenza vendicata*« schon Ruf erworben, ging er 1765 als Kapellmeister an das Hoftheater nach Braunschweig. Hier schrieb er die Opern »*Andromacca*« (1765) und »*Rinaldo*« (1775). Nach dem Tode des Herzogs (1785) verliess er seine Stellung und ging nach München, um dort die Oper »*Serva astuta*« auf die Scene zu bringen. Andere Opern: »*Caccia d'Enrico IV.*« (1788), »*Orfeo*« (1789); das Oratorium »*Santa Elena al Calvario*« (1790) führte er in Madrid, wo er die Stelle eines Accompagneurs angenommen hatte, auf; »*Zemire e Azor*« erschien in Barcelona zum ersten Mal vor den Lampen. Tozzi kehrte ungefähr 1792 nach Bologna zurück, wo er noch eine Reihe von Jahren lebte.

Trabacci, Giovanno Maria, Organist der königlichen Kapelle zu Neapel, geboren in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts, liess von seiner Composition drucken: »*Ricercari per l'organo, libro primo*« (Neapel, 1603, in Fol.). »*Il libro primo de madrigali a cinque voci*« (Venedig, Gardane, 1608). »*Il secondo libro de madrigali a cinque voci*« (ibid.). »*Ricercari per l'organo*« (Neapel, 1616, in Fol.).

Trabattone, Egidio, Organist an der St. Victorkirche zu Varese im Mailändischen am Anfang des 17. Jahrhunderts, liess von seinen Compositionen drucken: »*Messe, motetti, magnificat, falsi bordoni et litanie della B. V. a quattro e sei voci*« (Milano, Georg Rolla, 1625). »*Messa, Salmi con Litanie della Beata Virgine a 5 voci*«, op. 6 (ibid. 1638).

Trabattone, Bartolomeo, gab ebenfalls in Mailand heraus: »*Teatro musicale, opera postuma data in luce de Carlo Ambrogio Rotondi, musico della Metropola di Milano, op. 3, dove sono Motetti, Messe, Salmi, Litanie della Beata Virgine a quattro voci*« (Milano, per Franc. Vigone, 1683, in 4°).

Tractur (vom latein. *tractare*) nennt man das Regierwerk der Orgel (s. d.), den Gliedermechanismus, durch den beim Niederdrücken der Tasten die Cancellenventile geöffnet werden.

Tractus, im römischen Kirchengesange ein Gesang, der während der Fastenzeit, vom Sonntag Septuagesimae bis Ostern, an Stelle des auf das Graduale sonst folgenden »Alleluja« gesungen wurde und weit gemessener ausgeführt wird, als dieses, daher der Name (von *tractim*). Der Text des Tractus ist den Psalmen entnommen, entweder ein ganzer Psalm oder auch nur ein Vers.

Traditi, Paolo, Kirchencomponist aus der römischen Schule, war Kapellmeister an der Kirche St. Jacob und St. Alfons der Spanier zu Rom im An-

fange des 17. Jahrhunderts. Es ist noch folgendes Werk von ihm bekannt: »*Salmi, Magnificat, con le quattro antifone per i vespri a otto voci*« (Rom, 1629, in Fol.).

Traeg, Andreas, Tonkünstler, der Ende des 18. Jahrhunderts in Wien lebte, liess daselbst bei Traeg 1798 als op. 1 »Sechs Fantasien für Flöte« drucken. Sechs Sinfonien für grosses Orchester, Lieder und Tänze sind ebenda im Manuscript zu finden.

Traeg, Anton, Sohn des Vorigen, ist in Wien 1818 geboren und bildete sich bei frühzeitigen Studien und im Conservatorium unter Professor Merk zum Violoncellisten. Von 1845 bis 1852 war er als Professor für dies Instrument am Conservatorium zu Prag angestellt; er starb in Wien am 17. Juli 1860. In Wien und Prag hat er einige Compositionen veröffentlicht.

Traeg, Johann, Verwandter der Vorigen, gründete 1799 in Wien eine Musikalienhandlung von bedeutendem Umfange, besonders für Verlagswerke. Er gab einen wohlgeordneten Catalog seiner Sammlung von 300 Seiten in 8° heraus: »Verzeichnisse alter und neuer, sowohl geschriebener als gestochener Musikalien, welche in der Kunst- und Musikhandlung des Joh. Traeg zu Wien in der Singerstrasse No. 957 zu haben sind« (Wien, 1799).

Träger heisst der Balken bei den Saiteninstrumenten (s. d.).

Träger, Zeichenlehrer an der Zeichenschule zu Bernburg um 1792, erfand ein Instrument, das er Nagelclavier oder Stahlclavier nannte. Es ist auf den Principien der Nagelgeige erbaut, hat fünf Octaven und die Form des Claviers. Der Ton in der Höhe ist flageolettartig, in der Tiefe von angenehmer Bebung. Eine Beschreibung der Construktion des Instrumentes steht in der »Berliner musikalischen Monatsschrift«, S. 24.

Traëtta, Tomaso, zu seiner Zeit berühmter Operncomponist der neapolitanischen Schule, ist in Bitonto im Königreich Neapel am 19. Mai 1727 geboren. Diese von allen andern Biographen abweichende Angabe des Geburtstages und -Ortes fand Fétis (»*Biogr. univ.*«, t. 8, p. 248) unter einem Bildniss von T., welches bei seiner Anwesenheit in London (1776) von Ghinocchi in Kupfer gestochen worden ist. T., ungemein begabt, besuchte vom elften Jahre an das Conservatorium zu Loreto in Neapel und war einer der letzten Schüler des Durante. Mit 21 Jahren verliess er das Institut und trat als Lehrer und zunächst als Kirchencomponist in die Welt. Messen, Vespern, Motetten, Litaneien aus jener Zeit sind noch im Manuscript vorhanden. Sein eigentliches Talent war jedoch das Dramatische, und die erste grosse Oper »*Il Farnace*«, 1750 am Karlstheater in Neapel aufgeführt, errang einen so glänzenden Erfolg, dass sechs Opern nach einander von ihm geschrieben und an demselben Theater aufgeführt wurden. Man wollte ihn nun aller Orten haben, und so ging er zunächst 1754 nach Rom, für das er »*Ezio*«, eines seiner besten Werke schrieb. Florenz, Venedig, Mailand, Turin bedachte er gleichfalls und durchzog so Italien im Triumphe, bis er in Parma an dem Hofe Don Philipp's als Kapellmeister und Lehrer des Gesangs der Prinzessinnen für einige Zeit festen Wohnsitz nahm. Die erste an diesem Hofe bei Gelegenheit der Vermählung der Infantin von Parma mit dem Prinzen von Asturien aufgeführte Oper »*Ippolito ed Aricia*« (1759) trug ihm eine Pension des Königs von Spanien ein, so ausserordentlichen Beifall errang sie. In Wien, wohin man den einmal beliebt gewordenen Componisten ebenfalls berief, wurde noch in demselben Jahre »*Ifigenia*«, auch eine seiner besten Opern, mit ungetheiltem Beifall aufgenommen; ebenso »*Armide*«, die auch für Wien geschrieben und wie »*Ifigenia*« nachdem die Runde durch alle Theater Italiens machte. Nach dem Tode des Herzogs von Parma begab sich T. nach Venedig, wo man ihm die Direktion des Conservatoriums »*Ospedaletto*« antrug, die er auch annahm, jedoch nach zwei Jahren anderen, ihn mehr anziehenden und glänzenderen Vorschlägen folgte und diese Stelle wieder aufgab. Er ging als Hofcomponist nach Petersburg an den Hof Katharina's II. als Nachfolger Galuppi's, und Sacchini trat an seinen Platz am Conservatorium. An dem Hofe der Kaiserin verbrachte T. sieben Jahre, während welcher Zeit

er ebenso viele Opern und eine Anzahl Cantaten schrieb. Die erste der in Petersburg zur Darstellung gelangten Opern war »*La Didone*«, schon in Parma 1764 componirt. Nun wünschte T. entlassen zu werden, und ungern bewilligte man ihm seinen Abschied, doch zwang ihn sein Gesundheitszustand, das ihm ungünstige Klima zu verlassen. Zunächst ging er nach London, wo er mit hochgespannten Erwartungen empfangen wurde, die er aber nicht, wie es ihm bisher gelungen, zu erfüllen vermochte. »*Germonde*«, 1776 in London aufgeführt, wurde kalt aufgenommen, und der Componist zögerte nun nicht, sein Vaterland aufzusuchen, wo er die alte körperliche und geistige Frische und Energie wieder zu finden hoffte. Dies war ihm aber nicht beschieden. Er schrieb zwar für Neapel und Venedig noch mehrere Opern, aber seine Gesundheit befestigte sich nicht wieder; das Lebenslicht erlosch in seinem 52. Lebensjahre am 6. April 1779. (Siehe Burney und Moschini »*Delle letteratura veneziana del secolo XVIII, part. III, p.* 208«.)

Traëtta besass entschieden viel Talent und wird dem Piccini und Sacchini an die Seite gestellt, obwohl diese Beiden noch bedeutend grössere Erfolge aufzuweisen hatten. Im dramatischen scharf pointirten Ausdruck war er ihnen wahrscheinlich voraus, was seinen Landsleuten gar nicht einmal immer zusagte, die ausser Melodie nichts begehrten. Man erzählt, dass T. am Clavier sitzend, um einer derartigen Wirkung vorzubeugen, die Gewohnheit hatte, vor gewissen Stücken seinen Zuhörern zuzurufen: »*Signori badate a questo pezzo*« (»Meine Herren, auf dies Stück geben Sie acht!), worauf denn der Beifall nicht ausblieb. Er cultivirte jedoch ebenso eine Art Gluck'schen Stiles. Eine derartige Arie (aus »*Semiramis*«) ist in: »*Méthode de chant du conservatoire de Paris*«, p. 274 et suiv., aufgenommen. Merkwürdig ist, dass seine Kirchenmusiken sich bis auf die neueste Zeit erhalten haben, während die Opern, die seinen Ruf begründeten, ganz verschollen sind. Es sind ungefähr zwanzig dem Titel nach bekannt, aber wahrscheinlich ist dies nur ein Theil derer, die er geschrieben hat. Ausser den bereits genannten, können noch angeführt werden: »*I Pastori felici* (Neapel, 1753). »*Le Nozze contrastate*« (1754). »*Il Buovo d'Antona*« (Florenz, 1756). »*Stordilano, principe di Granata*« (Parma, 1760). »*La Francese a Malaghera*« (Parma, 1762). »*Didone abbandonata*« (ibid. 1764). »*Semiramide riconosciuta*« (1765). »*La Serva rivale*« (Venedig, 1767). »*Amore in trappola*« (ibid. 1768). »*L'Isola disabitata*« (Petersburg, 1769). »*Olimpiade*« (ibid. 1770). »*Antigone*« (ibid. 1772). »*Il Cavalier errante*« (Neapel, 1777). »*La Disfatta di Dario*« (ibid. 1778). »*Artenice*« (Venedig, 1778). Im Conservatorium zu Neapel befindet sich ein *Stabat mater* für vier Stimmen und Orchester, Weihnachts-Morgengesänge, Theil einer Passionsmusik nach dem Evangelium Johannes. Die Partitur des Oratoriums »Salomon« befand sich in der Bibliothek von Fétis; es besteht aus zwei Theilen und ist für fünf Sopran- und Contraltstimmen geschrieben. Auf diesem Exemplar sind die Namen der Ausführenden, Schülerinnen des Conservatoriums, von denen einige Berühmtheit erlangten: Laura Conti, Francesca Gabrieli, Messana, Pasquate, Vertramin, wahrscheinlich von Traëtta's Hand verzeichnet.

Tragen der Stimme, *Portar la voce*, s. *Portamento.*

Tragische Oper ist die ernste Oper mit tragischem Ausgange, bei welchem der Held zu Grunde geht (s. Oper).

Trahcier, Pseudonym für J. Fr. Reichardt (der rückwärts gelesene Name), unter dem der bekannte Berliner Kapellmeister Mehreres veröffentlichte, u. A. auch »Neue französische Lieder«.

Traine (franz.), geschleift, gebunden, gleich *Legato.*

Trait (franz.), eine rasche Tonfolge.

Trait de chant (franz.), ein melodischer Satz.

Trait d'harmonie (franz.), eine Accordfolge.

Trajaneen, von Hadrian dem Trajan zu Ehren gestiftete Feste bei den Römern, welche zugleich mit musikalischen Wettkämpfen verbunden waren.

Trampeli, Christian Wilhelm,

Trampeli, Johann Gottlob,

Trampeli, Johann Paul, drei Brüder und berühmte Orgelbauer zu Adorf im Kursächsischen Voigtlande, wo sie auch geboren wurden. Sie haben alle drei gemeinschaftlich gegen hundert Orgeln gebaut, nur wenige sind von einem oder zweien der Brüder allein ausgeführt. Eines der bedeutendsten Werke, von J. Gottlieb und Christ. Wilhelm (von 1790—1793) gemeinschaftlich erbaut, ist die Orgel in der Nicolaikirche in Leipzig, sie enthält 49 Stimmen, 3 Manuale und Pedal mit 7 Bälgen; 12 Fuss lang, 6 Fuss breit, nach Silbermannscher Art angelegt.

Tranquillamente (ital.) oder

Tranquillo, Vortragsbezeichnung = ruhig, gelassen, fordern ein mässiges Tempo und eine ruhige Ausführung, ohne starke Accente.

Transchel, Christoph, geboren 1721 zu Braunsdorf bei Rosbach, lernte frühzeitig Clavierspielen und etwas Latein. 1731 kam er auf das Gymnasium nach Merseburg, wo er beim dortigen Concertmeister Förster Unterricht in der Musik erhielt. Nach bestandenem Maturitäts-Examen bezog er die Universität zu Leipzig, um dort Theologie und Philosophie zu studiren; da er aber von Hause gar keine Unterstützung hatte, so sah er sich bald genöthigt Unterricht zu geben, um für die nöthigsten Bedürfnisse zu sorgen. Dies war denn auch die Ursache, dass er sich immer mehr der Musik zuwendete, wodurch er wiederum das Glück hatte, die Bekanntschaft des grossen Joh. Sebastian Bach zu machen und dessen Schüler zu werden. Er verliess Leipzig erst im Jahre 1755 und ging auf Veranlassung seiner Freunde und Gönner nach Dresden, wo er bald vielfache und lohnende Beschäftigung als Clavierlehrer fand. Er selbst soll das Clavier mit ausserordentlicher Feinheit und Delikatesse gespielt und die besondere Kunst verstanden haben, seinen Schülern diesen Geschmack beizubringen. Von universeller Bildung besass er eine ansehnliche Musikaliensammlung und die vorzüglichsten Werke der älteren und neueren Schriftsteller. Insbesondere soll T. im Besitz bedeutender Sprachkenntnisse gewesen sein. Von seinen Compositionen sind drei Sonaten und einige Polonaisen für Clavier bekannt geworden, doch nur im Kreise seiner Schüler und Freunde. Man konnte ihn nie bewegen, etwas davon drucken zu lassen. Die Musikaliensammlung des Königs von Sachsen besitzt von diesen Sachen eine Sonate und 14 Polonaisen. Seit 1792 ungefähr gab T. wegen Kränklichkeit seine Lehrerthätigkeit auf und starb im Sommer 1800. Vergl. J. G. Kläbe's »Neuestes gelehrtes Dresden« (Leipzig, 1796, S. 171).

Transcription = Uebertragung, heisst die Bearbeitung von Tonstücken zur Ausführung für andere, als die ursprünglich von dem eigentlichen Schöpfer desselben gewählten Organe. Die Uebertragung von Orchesterwerken, Sinfonien, Ouverturen, Quartette u. dergl., wie von Opern, Oratorien und andern grössern Chorwerken bezeichnet man in der Regel mit »Arrangement«; unter Transcription versteht man meist die Uebertragung von Vocalliedern zur Ausführung für das Clavier. Während es beim Arrangement die Arrangeure als Hauptaufgabe betrachten, das Original genau wiederzugeben, muss dies sich bei der Transcription mancherlei Aenderungen gefallen lassen, der »Wirkung« halber. Bei der Transcription von Liedern mit Clavierbegleitung muss die Lage der Melodie häufig verändert werden, um die Begleitung aufnehmen zu können, und diese wieder verändert ihre Lage an andern Stellen, um der Melodie Platz zu machen. Zu diesen, durch die Nothwendigkeit gebotenen Veränderungen, kommen aber viel durchgreifendere von dem betreffenden Bearbeiter, der höhern »Wirkung« halber beliebte, die nicht selten die Transcription zur »Paraphrase«, zur Umschreibung des Originals machen. Die ganze, namentlich seit Liszt's Transcription Schubert'scher Lieder in Aufnahme gekommene Gattung hat nur untergeordneten Kunstwerth. Die oben erwähnten Arrangements sind zur Nothwendigkeit geworden in mehr als einer Hinsicht; die Transcriptionen da-

gegen dienen meist nur der niedern Lust am Musiciren. Sie sind nur Concessionen an die dilettantische Musikpraxis der Gegenwart, die alles, was auf andern Gebieten der Musik Beachtung findet, dem Allerweltsinstrument, dem Pianoforte, zu vermitteln sucht. Sie begnügt sich nicht damit, die grossen, schwerer zugänglichen Orchester- und Vocalwerke in Arrangements der Hausmusik zu vermitteln; sie überträgt und verarbeitet auch den vocalen Theil instrumental-claviermässig, der im Hause im Original seine eigentliche Stätte haben müsste.

Transitio, Ausweichung in eine andere Tonart.

Transitus (lat.), Durchgang (s. d.).

Transitus irregularis = die Wechselnote (s. d.).
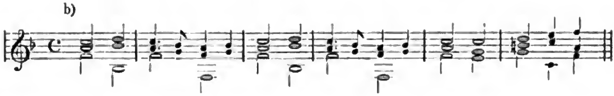
Transitus regularis = die durchgehende Note.

Transponiren heisst einen Tonsatz in eine andere, als die ursprüngliche Tonart übertragen. Wir konnten unter Tonart und Tonleiter schon zeigen, dass unser ganzes Tonsystem auf solcher Transposition beruht. Wir machen eine (resp. zwei) Tonleitern: die *C-dur-* (und *A-moll-*)Tonleiter zu Normaltonleitern und bilden dann auf jeder Stufe der chromatischen Tonleiter eine neue, jener Normaltonleiter ganz gleich construirte Tonleiter nach. Wenn wir also auf dem Tone *des* eine neue Tonleiter, unter genauer Beobachtung der Verhältnisse der Normaltonleiter erbauen, so erhalten wir die *Des-dur*-Tonleiter, oder wir haben die *C-dur*-Tonleiter nach *Des-dur* transponirt. Dies Verfahren lässt sich natürlich auf ganze Tonsätze anwenden. So erscheinen folgende Anfangstacte des »*O sanctissima*«, ursprünglich in *G-dur* gedacht, nach *F-dur* und nach *A-dur* transponirt:

a)



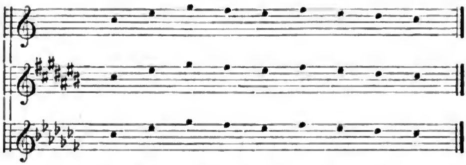
b)



c)
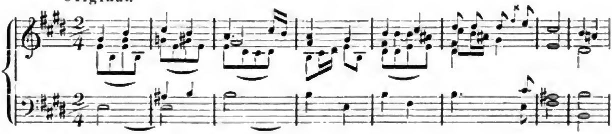


Auf dem Papier zu transponiren ist darnach nicht schwierig. Instrumentalisten, namentlich Orgel- und Clavierspieler aber kommen häufig in die Lage, vom Blatt transponiren zu müssen. Wenn ein Gesangstück einem Sänger nicht bequem liegt, oder wenn begleitende Instrumente, die nicht, oder doch nur sehr schwierig umzustimmen sind, eine andere Stimmung haben, so ist der Orgel- oder Clavierspieler genöthigt, zu transponiren, ein Stück, das ursprünglich in *C-dur* steht, nach *H-* oder *B-dur* oder *Des-* oder *D-dur* zu transponiren; daher müssen dies die Künstler früh zu üben anfangen. Hierbei kommen mancherlei Hülfsmittel in Anwendung. Die Uebertragung eines Tonstücks um einen halben Ton wird meist dadurch leicht bewerkstelligt, dass man sich eine andere Vorzeichnung denkt. Soll eine Uebung wie die nachstehende nach *Des-dur* übertragen werden, denkt man sich die Vorzeichnung *Cis-dur* (= *Des-dur*); um einen halben Ton tiefer zu transponiren, muss man sich die Vorzeichnung von *Ces-dur* denken:
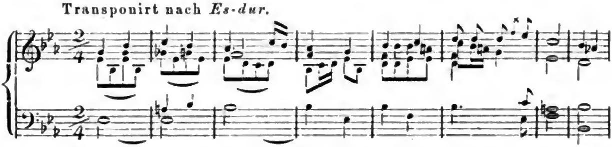


Dementsprechend muss man sich auch alle Vorzeichnungen wegdenken, wenn ein Tonstück von *Cis-dur* oder von *Ces-dur* nach *C-dur* transponirt werden soll. Um ein Tonstück von *D-dur* nach *Des-*, oder von *E* nach *Es-dur*, von *G-* nach *Ges-dur*, von *A-* nach *As-dur* und von *H-* nach *B-dur* zu transponiren, darf man nur an Stelle der ursprünglichen Vorzeichnungen sich die neuen denken und darnach die Noten ablesen. Soll nachstehender Satz aus dem »Freischütz« von *E-dur* nach *Es-dur* transponirt werden, so denkt man sich anstatt der vier Kreuze von *E-dur* die drei Be von *Es-dur*: alle zufälligen ♯ werden dabei zu ♮, die × zu ♯, die ♮ zu ♭ und ♭ natürlich zu ♭♭.

Original.



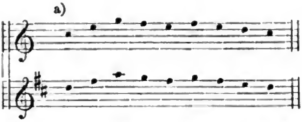
Transponirt nach *Es-dur.*



Hieraus ist auch zugleich zu ersehen, dass es sich ähnlich verhält, wenn der Begleiter einen halben Ton höher transponiren soll. Ist die untere Lesart — in *Es-dur* — das Original, das nach *E-dur* transponirt werden soll, so denkt man sich statt der drei Be von *Es-dur* die vier Kreuze von *E-dur*. Das zufällige ♮ wird dann zum ♯, das ♭ zum ♮ und ♭♭ zu einem ♭. So lassen sich alle Tonstücke leicht von *D-* nach *Des-dur*, von *G-* nach *Ges-*, von *A-* nach *As-* und von *H-* nach *B-dur* transponiren und umgekehrt.

Schwieriger ist natürlich die Transposition nach den weitern Intervallen, um eine Ganzstufe, eine Terz, Quart, Quint u. s. w. Diese Fertigkeit setzt voraus, dass der betreffende Clavier- oder Orgelspieler mit dem harmonischen Material einigermassen vertraut ist. Die Transposition nach diesen Intervallen erfordert, dass man die neue Tonart vollständig vor Augen hat und dann nicht die Noten, sondern die Intervalle liest. Soll jene Uebung, die wir zuerst transponirten, eine Ganzstufe höher transponirt werden, so darf man nicht erst überlegen: aus *c* wird *d*; aus *e—fis*; aus *g—a*; sondern der Spieler muss sich sagen: das Sätzchen, einen Ton höher transponirt, steht in *D-dur*; dem Anfangston *d* folgt die Terz, die heisst jetzt *fis*, dieser die Quint, und so muss er die Intervalle verfolgen und nicht die Noten (a). Ganz ebenso muss man natürlich verfahren, wenn die Transposition einen ganzen Ton abwärts erfolgen soll (b), die neue Tonart ist dann hier *B-dur* und innerhalb dieser werden dann die Intervallenschritte ebenso nachgeahmt:
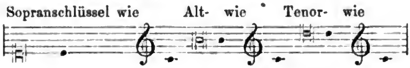
a)
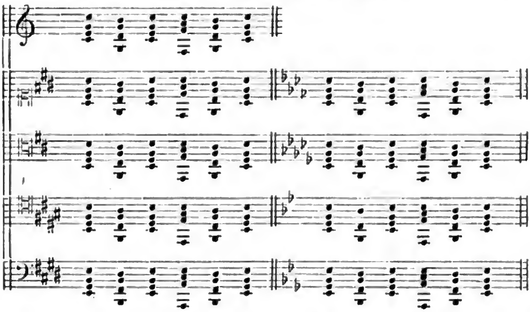


b)



Mit den nöthigen Uebungen, die anfangs auf dem Papier vorgenommen werden müssen, lässt sich bald einige Fertigkeit in dieser Weise der Transposition erreichen. Für die reicher harmonisirten Tonstücke ist es dann nöthig, die Grundaccorde richtig zu erfassen und dann ist es nicht schwer, diese nach der neuen Tonart zu übertragen. Ein weniger bequemes Hülfsmittel für die Transposition sind die verschiedenen Schlüssel schon deshalb, weil sie in neuerer Zeit ausser Gebrauch gekommen sind. Bekanntlich werden die Noten im Sopranschlüssel eine Terz höher aufgezeichnet wie im *G*-Schlüssel; im Altschlüssel aber um sieben und im Tenorschlüssel um neun Töne.



Aus dieser Verschiedenheit erwächst ein neues Mittel für die Transposition; will man einen Satz nach der Unterterz transponiren, so liest man den im Violin- (dem *G*-) Schlüssel geschriebenen Satz im Sopranschlüssel; im Altschlüssel gelesen und eine Octave höher versetzt, natürlich mit der entsprechenden Vorzeichnung, wird er um einen Ton höher; um einen Ton tiefer aber, wenn man ihn in der höhern Octave im Tenorschlüssel liest; und um eine Terz, wenn man ihn im Bassschlüssel liest, aber um zwei Octaven höher:
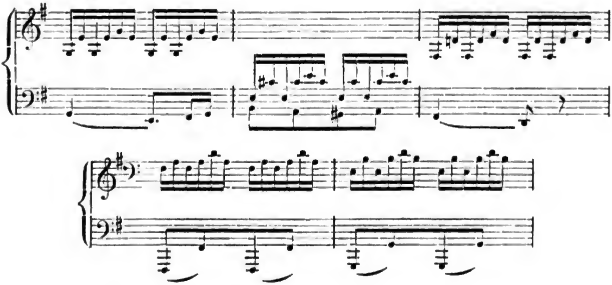


Hier ist auch jenes Verfahrens zu denken, nach welchem Sopran- oder Tenorlieder durch Transposition ohne Weiteres zu Alt- oder Bassliedern gemacht werden, das in den meisten Fällen nur als Unfug zu bezeichnen sein dürfte. Wenn der Tondichter sein Lied wirklich für eine bestimmte Stimmgattung schrieb, so kann dies unmöglich von einer andern ausgeführt, die gleiche Wirkung machen. Ein Tenorlied ist nicht auch zugleich ein Sopranlied, wenn auch beide Stimmklassen grosse Verwandtschaft haben, noch weniger aber wird es dadurch zu einem Alt-, Bariton- oder Bassliede, wenn man es in die Lagen dieser Stimmklassen transponirt; denn nicht diese hauptsächlich, sondern besondere Eigenthümlichkeiten der innern Organisation bedingen den Charakter der Stimmklassen, die der Tondichter bei der Wahl der betreffenden Organe berück-
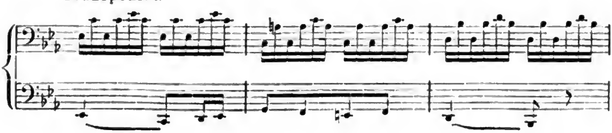
sichtigt. Die meisten Lieder aus Schubert's »Die schöne Müllerin«, »Winterreise«, »Schwanengesang« werden ihre höchste Wirkung immer nur von einer Tenorstimme ausgeführt machen, weit weniger schon vom Sopran gesungen. Diese aber müssen durch Transposition in die Alt- oder Basslage den grössten Theil ihrer Wirkung einbüssen. Dazu kommt noch, dass, wie unter Tonart gezeigt wurde, dieser unstreitig eine gewisse Charaktereigenthümlichkeit eigen ist, auf welche die Componisten entschieden Rücksicht nehmen. Bei Liedern mit Begleitung bildet diese endlich einen wesentlichen Bestandtheil, der durch Transposition um eine Terz, Quart oder gar um eine Quint meist in der Wirkung ganz und gar verändert wird. Die Eigenthümlichkeit des Tonmaterials, nach welcher die Töne nach der Höhe heller, glänzender und sogar schärfer werden, während sie in der Tiefe allmälig an Glanz und Eindringlichkeit verlieren und in den äussersten Tiefen mehr dröhnen als klingen, tritt namentlich auch am Pianoforte und an der Orgel hervor. Bei beiden Instrumenten ist die Mittellage die wohlklingendste und sie wird deshalb auch hauptsächlich verwendet, die obere und untere kommt nur verschärfend und charakterisirend hinzu. Das gilt auch für die Begleitung bei den verschiedenen Stimmgattungen. Die Clavierbegleitung für ein Sopranlied wird etwas anders gehalten sein müssen, wie für ein ausgesprochenes Basslied, aber sie wird sich ebenso vorwiegend in der Mittellage des Instruments halten müssen, wie die Begleitung zu einem Tenor- oder Sopranliede. Durch eine Transposition nach der Höhe oder Tiefe um mehr als eine Secunde, eine Ganz- oder Halbstufe, muss demnach der Charakter der Begleitung schon entschieden verändert werden.

In dieser Beziehung dürfte die Transposition um eine Halb- oder Ganzstufe nicht viel verändern, wohl aber schon die um eine Terz, und die um eine Quart oder Quint ist meist ganz verwerflich. Die Clavierbegleitung zum ersten der »Müllerlieder« hat durch die Transposition (in der Peters'schen Ausgabe) nach *F-dur* ihre ganze saftige Weichheit verloren, sie ist farb- und charakterlos geworden. Noch mehr gilt dies von der Begleitung zu dem zweiten »Wohin?« die im Verlauf bei der Transposition nach *Es-dur* mehr dröhnt als klingt:

Original.



Transponirt.





Ganz dasselbe gilt von dem vierten: »Danksagung an den Bach«, wie vom fünften und sechsten und fast allen andern, deren Wirkung nicht selten vollständig aufgehoben erscheint. Nicht weniger geschädigt erscheinen die Lieder der Winterreise durch die Transpositionen der Peters'schen Ausgabe für eine tiefe Stimme, vor allen andern das Lied: »Der du so lustig rauschest«, das vollständig abgeblasst erscheint. Das alles gilt auch fast ausnahmslos von allen andern derartigen Transpositionen. Es erscheint ebenso ganz unstatthaft Beethoven's »*Ah perfido*« nach *A-dur* zu transponiren, wie das Richard Wuërst gethan hat, um die Arie für Alt zuzurichten, da dies niemals ohne Versündigung am Original erfolgen kann. Ist ein solches Gesangsstück nicht durch Versetzung um eine Halb- oder höchstens Ganzstufe einer Stimmgattung bequem zu machen, so erscheint es eben angemessener, darauf zu verzichten, als es in seiner innersten Wesenheit anzutasten, was immer dann geschehen wird, wenn die Uebertragung dieses Intervall übersteigt.

Transponirende Instrumente heissen diejenigen Instrumente, welche anders erklingen, als sie notirt werden. Es gehören hierzu eine Reihe von Orchesterinstrumenten, wie der Contrabass, das Contrafagott, das Horn, welche eine Octave tiefer klingen, als sie notirt werden. Die Piccoloflöte (auch Octavflöte genannt) lässt dagegen alle für sie aufgezeichneten Töne eine Octave höher erklingen, die Terzflöte eine kleine Terz höher. Andere Instrumente wiederum, wie Trompete und Clarinette geben die Töne je nach ihrer Stimmung verschieden an. Nur die *C*-Trompete und die *C*-Clarinette geben die vorgezeichneten Töne. Die *B*-Clarinette giebt sie einen Ton tiefer, die *D*-Clarinette einen Ton höher, die *Es*-Clarinette eine kleine Terz u. s. w. und in derselben Weise verändert jede andere Stimmung der Trompete die ursprüngliche Tonweise. Dass das Englische Horn eine Quint tiefer klingt, als es notirt ist, ebenso wie das Bassethorn, das Quintfagott aber eine Quint höher, ist unter den betreffenden Artikeln nachzulesen.

Transpositeur nannte Roller in Paris ein von ihm erfundenes Pianoforte, bei welchem durch einen sinnreichen Mechanismus die Tasten allmälig auf die chromatischen Töne der Tonleiter verschoben werden konnten.

Transposition heisst ein veralteter Registerzug an der Orgel, welcher im Rückpositiv, dort, wo die Manualtasten auf die, unter ihnen sich befindenden Stecher drücken, angebracht ist. Der Mechanismus ist derartig aufgestellt, dass, sobald er durch den betreffenden Registerzug in Bewegung gesetzt wird, sämmtliche in einer Scheide laufenden Stecher einen halben oder auch ganzen Ton aufwärts wirken, so dass dann der *C*-Stecher unter *Cis* oder *D* zu stehen kommt. Mit Hülfe des Zuges ist es also sehr bequem, ein Tonstück auf der Orgel um einen halben oder ganzen Ton aufwärts zu transponiren. In neuerer Zeit ist indess der Registerzug abgekommen, schon aus dem Grunde, weil diese Transposition nicht mehr so nothwendig ist, wie früher.

Transpositionsscalen heissen die Tonleitern, die nach demselben Princip von verschiedenen Tönen aus erbaut werden, so dass die Intervallenverhältnisse immer genau dieselben bleiben, zum Unterschiede von den Octavengattungen der Griechen und den Kirchentonarten innerhalb der christlichen Kunstentwickelung, bei welcher die Lage der Intervalle immer verändert ist. Dass die Griechen neben dem System der Octavengattungen auch schon das der Transpositionsscalen kannten, wird durch verschiedene ihrer Schriftsteller bezeugt. Ptolemäus berichtet von drei Transpositionsscalen, der:

dorischen: = *d e f g a b* c^1 d^1 e^1 f^1 g^1 a^1 b^1 c^2 d^2
phrygischen: = *e fis g a h* c^1 d^1 e^1 fis^1 g^1 a^1 h^1 c^2 d^2 e^2
lydischen: = *fis gis a h* cis^1 d^1 e^1 fis^1 gis^1 a^1 h^1 cis^2 d^2 e^2 fis^2

Auch Plutarch erwähnt ihrer; ebenso Aristides Quintilian, Heraclides Ponticus und Andere. Dass unser, der modernen Musikpraxis zu Grunde liegendes System sich aus Transpositionsscalen zusammensetzt, ist im Artikel Tonart nachgewiesen.

Transpositum systema wurden im Tonarten-System des Mittelalters die, durch Einführung des *b* um eine Quart höher versetzten Tonarten genannt *(Systema molle)*, s. Tonart.

Trascinando (ital.), Vortragsbezeichnung = schleppend.

Trasuntino, Vito, auch Guido Trasuntin, war ein äusserst geschickter Instrumentenbauer, zu Venedig um die Mitte des 16. Jahrhunderts geboren. Ein Clavier dieses Meisters, welches derselbe 1606 für den Grafen Camillo Gonzago angefertigt hatte, ging in den Besitz des Abbé Baini über. Es war äusserst kunstvoll und sorgfältig gearbeitet, umfasste vier Octaven, wovon jede aus 31 Tasten bestand, so dass das ganze Clavier 125 enthält, und ist so eingerichtet, dass man diatonisch, chromatisch oder enharmonisch darauf spielen kann. Wahrscheinlich war der Vater des Trasuntino auch als geschickter Instrumentenmacher bekannt, wenigstens geschieht an mehreren Stellen eines solchen Erwähnung. Giordano Riccati (»*Delle corde ovvero fibri elastiche*«, Vorrede p. XIII) führt ein Clavier an, welches den Namen Trasuntini und das Datum 1559 trägt.

Trauermarsch heisst der Marsch, der bei Leichenfeierlichkeiten ausgeführt wird, unter dessen Klängen sich der Leichenzug in Bewegung setzt. Die Construktion desselben ist selbstverständlich die des gewöhnlichen Marsches; aber der heilige Ernst der Handlung, die er begleitet, nöthigt ihm ein langsameres Tempo und einen düstern Charakter auf. Bei den Leichenbegängnissen von Militärpersonen werden namentlich gedämpfte und umflorte Trommeln verwendet, daneben meist auch die Feldmusik mit gleichfalls gedämpften und umflorten Instrumenten. Zugleich gewinnt der Trauermarsch durch die Handlung, die er begleitet, auch einen so bedeutenden Inhalt, wie kein anderer Marsch und er erscheint daher als die höchste künstlerische Form desselben. Neben der Trauer und der Klage über die Vergänglichkeit alles Irdischen gewinnt zugleich auch (im Trio) die tröstliche Hoffnung auf eine dereinstige Wiedervereinigung Ausdruck und in diesem Sinne ist der Trauermarsch von unsern Meistern in die höchsten Instrumentalformen, die Sonate und die Sinfonie aufgenommen worden. In solchen Fällen gewinnt die Form des Marsches eine weit höhere Bedeutung, als sie an sich hat. So lange sie eben nur dem äussern Bedürfniss dient, steht sie noch auf einer niedern Stufe künstlerischer Gestaltung; erst wenn sich eine bestimmte Idee mit ihr verbindet, tritt sie ein in die Reihe der Kunstformen. In diesem Sinne verwandte Beethoven den Trauermarsch in seiner *As-dur*-Sonate und der Sinfonie *eroica* und Chopin in seiner Sonate und wählte Schumann die Form desselben als langsamen Satz in seinem *Es-dur*-Quintett, op. 45.

Trautmann, Heinrich, Cantor zu Lindau im Anfange des 17. Jahrhunderts, wurde zu Ulm geboren, verfasste nachstehendes lateinisch-deutsches musikalisches Schullehrbuch: »*Compendium musicae latino germanicum in usum scholae lindaviensis maxime accomodatum*« (Kempten, 1618, in 8°).

Trautwein, Traugott, Musikalienverleger, gründete 1820 die bekannte Trautwein'sche Musikalienhandlung in Berlin. 1821 trat Ferdinand Mendheim mit ein und bald wurde die Handlung eine der einflussreichsten und berühmtesten in jener Zeit. Sie erwarb sich namentlich Verdienste um

Verbreitung der classischen Chorwerke, die sie in trefflichen Clavierauszügen (einzelne auch in Partitur) und den ausgezogenen Stimmen zu billigen Preisen herausgab. Daneben vernachlässigte sie auch die neuern Componisten nicht. Der Verlagskatalog aus jener Zeit schon weist die Namen: Curschmann, Grell, Klein, Löwe, Zelter, Spontini u. A. auf. 1840 verkauften die Besitzer das mit dem Verlage verbundene Sortimentsgeschäft an J. Guttentag und 1858 gingen beide, Verlag und Sortiment, an Martin Bahn über, der beide durch die rührigste Thätigkeit in höchsten Flor brachte. 1874 verkaufte er die Sortimentshandlung an die Herren Püschel und Wentzel und widmete sich ganz seinem Verlagsgeschäft, das zu einem der bedeutendsten in Deutschland geworden ist. Ausser den bereits oben genannten weist der Verlagskatalog auch noch die besten Namen der Neuzeit auf.

Travenol, Louis, Violinist, in Paris 1698 geboren, gehörte vom Jahre 1739 der Kapelle der Grossen Oper an. Er starb 1783, als guter Violinist, mehr aber noch durch seinen Streit mit Voltaire bekannt. Als der letztere in die *Academie française* aufgenommen wurde, erschienen verschiedene Schmähschriften, die verbreitet zu haben er beschuldigt wurde. Sammt seinem alten Vater wurde er auf Voltaire's Veranlassung festgenommen, aber nach fünf Tagen aus dem Gefängniss wieder entlassen, und Voltaire musste eine erhebliche Geldentschädigung zahlen. T. gehörte auch zu den entschiedenen Vertheidigern der französischen Musik, als der bekannte Brief von Rousseau erschien. Er veröffentlichte bald darauf die Broschüren: »*Arrêt du conseil d'État d'Apollon rendu en faveur de l'orchestre de l'Opéra, contre le nommé J. J. Rousseau, copiste de musique etc*« (Paris, 1754, in 12°) und »*La Galerie de l'Academie royale de musique, contenant les portraits en vers des principaux sujets qui la composent en la présente année* 1754, *dédiée a J. J. Rousseau*« (Paris, 1754, in 8°).

Travers, John, englischer Musiker, erhielt den ersten Unterricht in der St. Georg-Kapelle zu Windsor, und verwaltete nach einander die Stelle eines Organisten an der Paulskirche (1725) und während einiger Jahre die zu Fulham. 1737 trat er als solcher in die königliche Kapelle, in welchem Amte er 1758 starb. T. componirte viele Anthems, die in den Büchern der Kapelle enthalten sind. Auch die sämmtlichen Psalme sind von ihm in Musik gesetzt und unter dem Titel »*The whole book of Psalms for* 1, 2, 3, 4 *an* 5 *voices, with a thorough-bass for the harpsichord*« (London, 1746, 2. Thl., in 4°).

Traversa, Gioachimo, erster Violinist des Herzogs von Carignan zu Paris ums Jahr 1770, spielte auch in den *Concerts spirituels*, wo er besonders durch Schönheit des Tons und Leichtigkeit der Bogenführung entzückte. Er schrieb und liess drucken: »*Six quatuors pour deux violons, alto et basse*«, op. 1 (Paris, Huet, 1770). »*Six sonates pour violon seul et basse*«, op. 2 (ibid.). »*Six quatuors d'airs connus variées pour violon*«, op. 4 (ibid.). »*Concerto pour violon et orchestre*«, op. 5 (Paris, Bailleux).

Traversenbass bei der Orgel, s. v. a. Querflötenbass.

Traversière, die Querflöte, s. Flöte.

Traxdorf, Heinrich, auch Drassdorff, Gasdorf genannt, einer der ältesten berühmten Orgelmacher, stammt aus Mainz. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts fällt die Hauptzeit seiner Thätigkeit. Von seinen Werken sind anzuführen: Drei nicht näher bezeichnete Werke in Nürnberg, 1443; ebenda 1469 in der Sebalduskirche ein Orgelwerk, welches aus zwei Octaven und drei halben Tönen bestand, als: c, ciß, d u. s. w. bis *c, cis, d.* Das Pedal bestand aus einer Octave und einem halben Ton, nämlich *A, B, H, c* bis *a, b,* er erhielt dafür 1150 fl. (Siehe Prätorius »*Syntagma*«, Thl. II, S. 110.) Ein drittes Orgelwerk, auch in Nürnberg, stellte er in der Frauenkirche auf. Es hatte 22 Tasten, ein Pedal und soll wie eine Schalmei geklungen haben. Die Orgel in der Marienkirche zu Lübeck ist wahrscheinlich auch von ihm.

Tre (ital.) = drei, dreimal; *a tre* = zu Dreien; *Canon a tre* = Canon für drei Stimmen.

Trebelli, Zělia, eine der ausgezeichnetsten und berühmtesten Sängerinnen der Gegenwart, ist 1838 zu Paris von deutschen Eltern geboren. Sie vertauschte, als sie 1859 zum ersten Male in Madrid auftrat, ihren ursprünglichen Namen Gilbert mit Trebelli. Ihren Weltruf gründete sie erst in Berlin, wo sie als Mitglied der, von dem Impressario Eugenio Morelli geleiteten italienischen Operngesellschaft im königl. Opernhause (1860—1861) unerhörte Triumphe errang. Ihr wundervolles Organ, wie die siegende Gewalt ihres Ausdrucks machten sie bald zum enthusiastisch bewunderten Liebling der besten Kreise Berlins, und diese grossartigen Erfolge wiederholten sich in Leipzig, wo sie auch als Concertsängerin (1862) im Gewandhause stürmischen Beifall errang und in London (1862) und überall, wo sie seitdem auftrat. Die ausgezeichnete Künstlerin strahlt seitdem in altem Glanze als Stern ersten Ranges am Bühnenhimmel. Ein Correspondent der »Signale«, der sie schon 1861 unter die Sterne der italienischen Oper zählt, urtheilt über sie:*) »Die Stimme hat, wie uns dünkt, an Weichheit, Schmelz und Süssigkeit erheblich gewonnen, namentlich ist die Behandlung des Piano und Mezza voce zu höchster Meisterschaft entwickelt. Umsonst durchsuchen wir unsern Vorrath an Bildern und Redeblumen, um für den Reiz, der diesem Flötenregister innewohnt, den entsprechenden Ausdruck zu finden. Einen anderen unschätzbaren Vorzug der Sängerin erblicken wir in der absoluten Ausgleichung der verschiedenen Lagen. Vom kleinen *f* bis zum zweigestrichenen *a*, also im Umfang von fast drittehalb Octaven, fügt sich Ton an Ton in vollendeter Reinheit und Symmetrie. Nirgends bemerkt man auch nur die leiseste Spur von Härte und Unebenheit, von einem Bruch oder Hiatus. Ueber dieses Material verfügt aber die Signora nicht wie über ein stets von Neuem zu erzeugendes, sondern wie über einen ruhigen, fertigen Besitz. Ihr gegenüber vergisst man, dass Singen doch eine Thätigkeit ist, eine Action des Willens und Körpers voraussetzt. Nicht blos in Allem, was mit der eigentlichen Tonbildung zusammenhängt, sondern überhaupt im Tonischen (das Wort im weitesten Sinne genommen) offenbarte sich eine bemerkenswerthe Steigerung. Die meisten Coloraturen in dem »*Una voce*«, dem Duett mit Figaro und den Variationen übertrafen an Glanz und eleganter Leichtigkeit alles was uns früher die Sängerin in dieser Beziehung geboten. Wahre Cabinetstücke von chromatischen Scalen, Doppelschlägen und ähnlichem Zierrath befanden sich darunter«.

Trebs, Heinrich Nicolaus, herzogl. weimarischer Hof-Orgelbauer, geboren zu Frankenhausen 1678, erlernte seine Kunst bei Chr. Rothe in Salzungen. Er war bis gegen 1730 thätig; bekannt als sein Werk ist jedoch nur die Orgel in der Jakobskirche in Weimar.

Treffen heisst, namentlich beim Singen, die Fertigkeit, jedes Intervall sicher und rein zu intoniren. Sie setzt neben einem feinen Auge, das Intervall zu messen, ein feines Ohr voraus und Gewandheit im Gebrauch des Muskelapparats der Stimme; dem Ohr muss das betreffende, vom Auge erfasste Intervall gewissermaassen vorschweben und der Stimmapparat muss dann geschult werden, es sofort präcis zu fassen. Dazu gehört aber auch, dass dies mit Beobachtung des betreffenden Rhythmus und wenn möglich des ursprünglich geforderten Tempos geschieht. In Beziehung auf das Letztere macht man indess mancherlei Concessionen; man wählt Anfangs ein langsameres Tempo, um das Treffen zu erleichtern, aber der Rhythmus ist immer streng auch dabei zu beobachten. Beim Instrumentalspiel bedient man sich des Ausdrucks Treffen nur selten, hier bezeichnet man diese Fertigkeit mit Prima-Vista-Spiel (s. d.). Die Fertigkeit des Treffens setzt grosse Uebung voraus; Auge, Ohr und Stimme müssen dazu erzogen werden.

Treffübungen sind solche Uebungen, welche insbesondere den Zweck verfolgen, die Fertigkeit des Treffens zu erzielen. Zunächst sind Auge und Ohr

*) „Signale für die musikalische Welt“, 1861, 41, pag. 571.

in die nöthige Wechselwirkung zu setzen. Jenes muss geübt werden, das Intervall sofort zu fassen und dies es zu hören. Es wird sich dies immer leichter am gesungenen, sogar an dem nach dem Gehör gesungenen Liede erreichen lassen. Doch sind auch besondere Treffübungen nicht auszuschliessen, sie werden sich zunächst auf die Tonleiter gründen müssen. An ihr sind zuerst die Secundenschritte dem Auge und Ohr einzuprägen. Um dem Schüler die Natur des Halbtons klar zu machen, genügt es nicht zu sagen, zwischen *c* und *d* beträgt die Entfernung einen Ganzton, *e* und *f* aber einen halben, weil dort noch ein Halbton (oder wenn man vor dem Clavier sitzt, eine Obertaste) dazwischen liegt. Das Verhältniss beider muss vielmehr mit dem Ohr gefasst werden, etwa in der Weise, dass die Schüler eine Figur wie unter 1) wiederholen, (2 3 4):



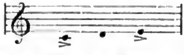
Schon im zweiten Tact werden sie *d—cis*, im dritten *c—dis* singen wollen, und man lasse sie gewähren, fordere sie aber dann auf, *c* des ersten Tacts recht stark zu singen und auf das des zweiten Tacts zu achten und sie werden dann selbst hören, dass sie hier einen andern Ton singen wollen, der zwischen *c* und *d* liegt und dass sie diesen einschieben müssen, wenn sie die erste Figur *(c—h—c)* genau im zweiten Tacte nachahmen. Dasselbe beobachten sie dann beim dritten Tact, von *e* aus; hier muss *dis* eingeschoben werden, während im vierten wieder der Halbton bereits da ist; und sie haben dann mit Auge und Ohr erkannt, dass zwischen *h* und *c* ebenso wie zwischen *e* und *f* nur eine Halbstufe, zwischen den übrigen Tönen eine Ganzstufe Entfernung ist. In ähnlicher Weise muss dann die Natur des erhöhten, wie des vertieften Tons dem Ohr erkennbar gemacht werden. Der Schüler muss bei der Construktion der verschiedenen Kreuztonarten begreifen lernen, dass der erhöhte Ton immer Leitton wird, der ganz bestimmt nach der neuen Tonart drängt, daher hat der erhöhte Ton den Zug nach seinem Oberhalbton und wird er wieder aufgelöst, nach seinem Unterhalbton:



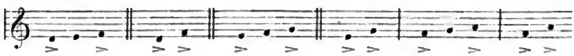
Dass dann der durch *b* erniedrigte Ton ebenso darnach neigt zu fallen, müssen die Schüler ebenfalls mit dem Ohr erfassen:



Die weiteren Intervalle werden dann ebenfalls leicht an der Tonleiter geübt. Es ist sehr zweckmässig, damit der Schüler das Intervall der Terz *c—e* mit Auge und Ohr erfasst, den dazwischen liegenden Ton erst leise mehrmals mitsingen zu lassen, den ersten und dritten aber sehr stark:
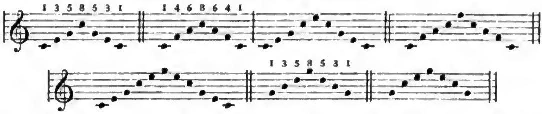


dann erst mag man den zweiten Ton weglassen und nur die beiden stark gesungenen Grenztöne singen; und dem Auge und dem Ohr muss sich das Intervall einprägen. Dann kommen die andern Terzen der Tonleiter dran in derselben Weise:
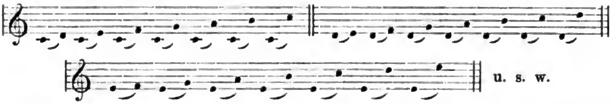


Bei der Uebung der Quart, der Quint und Sexte kann man in derselben

Weise verfahren, und dann zur weitern Uebung noch folgende tägliche Stimmübungen benutzen, welche diese Intervalle enthalten:

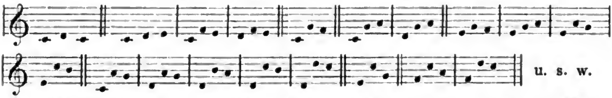


Diesen Dreiklängen mag dann auch der Dominantaccord angeschlossen werden und damit dürfte der Schüler alle natürlichen Intervallenverhältnisse gewonnen haben. Für die sichere Einprägung aller können dann nachstehend verzeichnete Uebungen eintreten:



u. s. w.

doch hat diese Uebung nur sehr relativ Bedeutung, der Schüler darf nie damit ermüdet werden. Dagegen ist es sehr zweckmässig, ihn durch entsprechende Uebungen in die eigenste Natur und den darauf basirten Zug der einzelnen Intervalle anzuführen, etwa in ähnlichen Uebungen wie der folgenden:



u. s. w.

Das Verhältniss der Intervalle wird noch eindringlicher durch die Mehrstimmigkeit zum Bewusstsein gebracht, was hier sehr leicht ist, wenn mehrere Schüler vereinigt sind; dann lässt man einen oder einzelne in den oben angegebenen, auf den Dreiklang basirten Stimmübungen den Grundton halten; andere bleiben dann auf der Terz, andere auf der Quint ruhen und die übrigen auf der Octave und sie gewinnen dadurch den Dreiklang. In derselben Weise werden auch die andern dabei verzeichneten Uebungen gesungen, wodurch die Intervallenverhältnisse immer fester dem Auge und Ohr sich einprägen. Dann mögen sie die Tonleiter selbst mehrstimmig gestalten durch canonische Nachahmung:



Weiterhin ist es unerlässlich, dass der Schüler die Natur des Molldreiklangs im Gegensatz zum Durdreiklange auch mit dem Ohr erfasst. Hierbei haben nachfolgende Uebungen sich sehr förderlich erwiesen. Sind die Schüler mit den Intervallenverhältnissen vollständig vertraut, dann lasse man zwei verschiedene Stimmen den Grundton und grosse Terz singen, z. B. *f* und *a* und dazu füge der Lehrer, am besten mit der Geige, das eine Mal die obere Terz *c* und das andere Mal anstatt deren die untere *d* hinzu:



Dadurch erwachsen zwei Dreiklänge, zuerst ein Durdreiklang, bei dem die kleine Terz oben liegt und dann ein Molldreiklang, bei dem die kleine Terz unten liegt. Dies Experiment wird auf den andern Stufen ebenfalls ausgeführt:



und überall durchgesprochen; die jedesmalige Untersuchung lässt immer dieselben Verhältnisse erkennen. Um den Unterschied der grossen und kleinen Terz direct mit Auge und Ohr und dem Verstande zu fassen, bedarf es dann noch einer Uebung. Die Schüler singen Grundton und Quint und der Lehrer geigt oder singt erst die grosse, und dann nach einer Pause, während wieder das Quintintervall leer klingt, die kleine Terz dazwischen:



Es muss dies natürlich mehrmals wiederholt werden, bis die Schüler den eigenthümlichen Charakter eines jeden Accordes gefasst haben. Von hier aus wird es dann dem Schüler nicht weiter grosse Schwierigkeiten bereiten, auch die anderen schwierigen Intervalle, die verminderten und die übermässigen, zu treffen. Sie sind meist melodisch abhängig von den Grundintervallen und führen zu ihnen, die verminderte ab- und die übermässige aufsteigend und sind daher wenigstens von hier aus leicht zu erlernen. Grössere Uebung erfordert es, in Accorden die verminderten und übermässigen Intervalle zu singen, was indess nur selten nöthig sein dürfte.

Treiben der Töne heisst bei einigen Blasinstrumenten, Flöten, Carinetten u. dergl., die mittelst stärkern Anblasens erfolgende Steigerung der Tonhöhe, um kleine Schwebungen auszugleichen.

Treiber, Johann Friedrich, Schulrector zu Arnstadt, geboren 1641, starb 1719. Er gab 1694 zum Gebrauche in seiner Schule eine Sammlung von 19 Hymnen in Partitur heraus. Ob er sie selbst aufgeschrieben und den Generalbass dazu gesetzt hat, ist nicht bekannt. Der Titel ist: »*Preces et hymni lycei Schwartsburgi Arnstadiensis, cum melodiës numeris musicis etc.*« (Typis Arnstadiae, Nic. Bachmann, 1694, in 4°, 78 Seiten). Ein von T. veröffentlichtes Programm führt den Titel: »*De Musica Davidica, itemque discursibus per urbem musica nocturnis*« (Arnstadt, 1701, 8 Seiten, in 4°).

Treiber, Johann Philipp, Sohn des Vorigen, geboren zu Arnstadt am 2. Februar 1675, war gelehrter Jurist, Advokat und Bürgermeister zu Erfurt, wo er auch bei Adam Dresen Composition studirt hatte. Er starb in Erfurt am 9. August 1727. Man hat von ihm: 1) »Invention, eine einzige Arie aus allen Tönen und Accorden« u. s. w. (Jena, 1702). 2) »Der accurate Organist im Generalbasse, das ist eine neue deutliche und vollständige Anweisung zum Generalbass, worinne statt der Exempel nur zween Geistliche Generalbässe, nemlich die von denen Choralen: »Was Gott thut das ist wohl gethan« und »Wer nur den lieben Gott lässt walten«, durch alle Töne und Accorde dergestalt durchgeführet sind, dass in denenselben zweien Exempeln alle Griffe, mithin die Signaturen aller Claviere, anbei die bequemsten Vorthel zur Faust gewiesen werden«. Der Text beträgt sieben und die gestochenen 24 Exempel vier Blätter.

Trem., Abkürzung für *tremando*, *tremolando* und *tremolo* (s. d.).

Tremando, s. v. a. *tremolando.*

Tremblement (franz.), der Triller.

Tremolando (ital.), zitternd, bebend, s. Bebung.

Tremolo (ital.), Bebung (s. d.).

Tremulant heisst eine Vorrichtung im Windkanal der Orgel, welche den Zufluss des Windes zu den Pfeifen derartig hemmt, dass dadurch dem Ton eine bebende Bewegung gegeben wird. Eine im Windkanal angebrachte Klappe steht mit einem Registerzuge in Verbindung, durch den sie niedergelassen wird, wenn der Tremulant wirken soll. Eine Feder hält sie aber so weit nieder, dass der Wind sie nicht vollständig aufstösst; sie wird so abwechselnd durch

den Luftstrom aufgestossen und durch die Feder niedergedrückt, so dass der Wind nur stossweise zu den Pfeifen gelangt und dem Tone die bebende Bewegung ertheilt. Je länger die Feder ist, desto langsamer ist die Bewegung; je kürzer, desto schneller. Eine besondere, nur für zartere Stimmen dienende Art des Tremulanten, welche keine Stösse, sondern nur ein weiches, wellenartiges Schweben und Schwingen des Tones bewirkt, führt den Namen Bebung. Der Tremulant wurde in früherer Zeit zum besondern Ausdruck der Trauer verwendet, bei Leichenfeierlichkeiten und beim Gottesdienst in der Charwoche, namentlich am Charfreitag. Die neuere Zeit hat ihn als unästhetisch und meist komisch wirkend abgeschafft.

Tremoliren der Kropfventile im Balg (Balgfieber genannt) ist ein grosser Fehler, dessen Dasein man an dem Zittern des Orgeltones erkennt, ohne dass eine Verstimmung des Pfeifwerkes eintritt. Dieser Fehler kann entstehen, sobald das Ventil durch angezogene Feuchtigkeit zu schwer geworden oder durch unregelmässiges Treten der Bälge aus seiner ursprünglichen Lage gerückt ist, so dass es in jedem Falle dem Spiel des Windes überlassen ist und nicht mehr die Oeffnung regelrecht schliesst. Die fortwährende Bewegung des Ventiles unterbricht die Strömung des Windes vom Balg in den Kanal, versetzt den Wind in eine wellenförmige Bewegung, welche sich wieder dem Orgeltone mittheilt. Solchen Fehlern kann nur der Orgelbauer abhelfen.

Tremoliren der Pfeifen kommt gewöhnlich bei jeder Stimme enger Mensur, z. B. Gambe, Salicional, Aeoline u. s. w. vor. Dieser Fehler zeigt sich, sobald die Töne einer solchen Stimme einzeln gespielt werden, verschwindet aber, sowie eine andere Stimme dazu gezogen wird. Er ist am besten durch einen Orgelbauer, der mit dem Wesen dieser schwer zu intonirenden Pfeifen vertraut ist, fortzubringen. Leichter ist er durch den Organisten bei gewöhnlichen Zinnpfeifen von Principalmensur zu corrigiren, da nur die Labien oder der Kern zu richten nöthig ist. Gedeckte Pfeifen tremoliren, sobald der Hut oder Deckel festsitzt. Das Tremoliren der Holzpfeifen ist abzuändern, indem man in die Kernspalte ein kleines, rundes hölzernes Keilchen einschiebt. Durch Tönenlassen der Pfeife und fortgesetzten Versuch erfährt man leicht den Ort, wo der Keil einzuzwängen ist. Sehr oft tremoliren Pfeifen, wenn sich Sand oder Staub in der Kernspalte festgesetzt haben. Eine Beseitigung desselben hilft dem Uebel ab. Schwache Zinnpfeifen, welche vermöge ihrer dünnen Wände den Schwingungen der Luftsäule nicht genügend Widerstand entgegen setzen, sondern ebenfalls tremoliren, müssen durch neue ersetzt werden. Jedoch ist vorher festzustellen, ob der Fehler auch von zu starkem Luftzufluss herrührt. In diesem Falle ist der Windzufluss in den Pfeifenfuss zu reguliren, indem man ebenfalls ein Keilchen in die Mündung desselben eintreibt.

Trento, Vittorio, dramatischer Componist zu Venedig, 1761 geboren, ein Schüler Bertoni's, war zuerst Accompagneur an mehreren Theatern in Venedig und versuchte sich als Componist mit Balletmusiken, die im Venetianischen und der Lombardei Anklang fanden. Das erste dieser Ballette, 1785 in Venedig gegeben, war »*Mastino della Scala*«; diesem folgten eine Reihe anderer. Die erste Oper »*Teresa vedeva*« wurde ebenfalls in Venedig zuerst aufgeführt, ihr folgten: »*Cognate in contesa*« (Padua, 1791), »*Andromeda*« (Rom), »*Asino di Trento*«, komische Oper, »*Le Astuzie di Fichetto*«, »*Il Vecchi delusi*«, »*Il cucù scopre tutto*«, »*La Fedeltà nelle selve*«, »*Robinsone secondo*«, »*Lucrezia romana*«, »*Ifigenia in Aulide*« (1804). Die einem Pietro Trento zugeschriebenen Opern »*Andromeda*« (1805), »*La Foresta di Nicola*« wurden abwechselnd in Rom, Neapel, Turin, Venedig gegeben. 1806 übernahm Trento in Amsterdam die Direktion einer italienischen Oper. Hier schrieb er die Oper »*La Donna giudice*« und das Oratorium »Die Sündfluth«, welches 1808 brillant dort aufgeführt wurde. Nachdem ging Trento nach Lissabon, ebenfalls als Operndirektor und brachte auch dort einige neue Opern mit Beifall zur Aufführung. 1818 befand er sich wieder in Rom und schrieb fleissig weiter. Eine 1819 ent-

standene und in Venedig aufgeführte komische Oper »*Quanti casi in un sol giorno, ossia gli Assasini*« wird als sein bestes Werk bezeichnet. T. ging noch einmal auf drei Jahre nach Lissabon und kehrte 1824 nach Italien zurück, wo er mit der Oper »*Giulio Sabino in Langres*«, aufgeführt in Bologna, seine Componisten-Thätigkeit beschloss.

Trepodion, oder Terpodion, eine Art Orchestrion, von J. D. Buschmann in Nordhausen 1818 gebaut, das mit Claviatur versehen war und verschiedene Blasinstrumente des Orchesters nachahmte.

Tresti, Flaminio, Kirchencomponist, geboren zu Lodi 1563, hat veröffentlicht: »*Concentus vespertini* 6 *vocum*« (Mailand, 1590, in 4°). »*Motetae* 4 *vocum*« (Frankfurt, 1610, in 4°). »Eine achtstimmige Messe«. (S. Katalog der Bibliothek des Königs von Portugal Jôan IV.)

Treu, Abadias, Professor der Mathematik zu Altorf, war in Anspach am 22. Juli 1597 geboren. Nach vollendeten Studien wirkte er an mehreren Orten als Prediger, bis er 1625 eine Stelle als Schulrektor in Anspach erhielt. Da er jedoch in Folge der Kriegsunruhen drei Jahre lang keinen Gehalt empfing, ging er nach Altorf, wo er die angegebene Professur übernahm; dort starb er 1669. Zu seinen Schriften gehören mehrere, die Musik betreffend: 1) »*Janitor Lycei musici intimatio, et epitome*« (Rotenburg, 1635). Eine zweite Ausgabe erschien lateinisch und deutsch unter dem Titel: »*Lycei musici intimatio et epitome* oder Kurzes musikalisches Büchlein.« 2) »*Disputatio de natura musicae*«, 1645. 3) »*Disputatio de causis consonantiae*«, 1643. 4) »*Disputatio de naturi soni et auditus*«, 1645. 5) »*Dissertatio de divisione monochordi deducendisque in sonorum concinnorum speciebus et affectibus et tandem tota praxicompositionis musicae etc.*« (Altorf, 1662, in 4°). 6) »*Directorium mathematicum ad cujus ductum et informationem tota Mathesis et omnes ejusdem partes, nominatim arithmetica, geometria, astronomia, geographia, optica, harmonica, mechanica, methodice doceri et facile disciposssunt*« (Altorf, 1657, in 4°). Das dritte Buch enthält ein »*Compendium Harmonicae sive canonicae*«.

Treu, Daniel Theophil, auch Daniele Teofile Fidele genannt, Tonkünstler, der 1695 in Stuttgart, wo sein Vater eine Buchdruckerei besass, geboren wurde. Von einem Buchdruckergehülfen, der auf der Violine etwas Geschicklichkeit besass, erhielt T. die erste Anregung und Anleitung schon im zartesten Alter. Als er später die Schulen besuchte, wurde ihm Gesang und Clavierunterricht zu Theil, und während er darauf als Lehrling in der Buchdruckerei beschäftigt war, componirte er bereits flott darauf los. Viel Instrumentalsachen und mehrere Opern gehören in jene Zeit. 21 Jahre alt, ergab sich die Gelegenheit, bei einem Feste vor dem Herzog von Würtemberg zu spielen und er erhielt in Folge seiner Leistung ein Geldgeschenk, welches zu einer Reise nach Italien ausreichte. Treu ging nach Venedig und suchte Vivaldi's Unterricht, erlernte die italienische Sprache und soll auch für das Theater in Venedig Opern geschrieben haben; auch soll ihm eine Kapellmeisterstelle dort angetragen worden sein (s. Mattheson). Gewiss ist, dass er als Maestro mit einer italienischen Truppe, die als vorzüglich galt, nach Breslau ging. Diese Gesellschaft bestand aus drei Sängerinnen, drei Sängern, mehreren Tänzern und Tänzerinnen, einem Maler, einem Maschinenmeister, einem Vorspieler und einem Orchester, aus 20 Breslauer Musikern zusammengesetzt. Für dies Theater schrieb er vier Opern: »*Astarte*«, »*Coriolano*«, »*Ulisse e Telemacco*«, »*Don Chisciotte*«, die noch 1740 im Rufe standen. Um diese Zeit ging T. nach Hirschberg und trat in den Dienst des Grafen Schaffgotsch, wo er starb. Er hinterliess zwei Abhandlungen im Manuscript, deren Verbleib aber nicht bekannt ist. (S.: Mattheson, »Musikal. Ehrenpforte«, S. 379—80.)

Treubluth, Joh. Friedrich, geboren zu Weiksdorf in der Oberlausitz am 29. Mai 1739, machte seine Lehrzeit als Orgelbauer von 1754—1760 bei dem bekannten Tamitius in Zittau durch und arbeitete später als Gehülfe bei dem berühmten Joh. Gottfr. Hildebrand, unter dessen Leitung er 1760 mit beim

Baue der grossen Orgel in der Michaeliskirche in Hamburg beschäftigt war. Einige Zeit darauf kam er nach Dresden, wo er den Hoforgelbauer Zacharias Hildebrand, den Vater seines früheren Principals, zeitweilig vertrat und nach dem Tode desselben die Stelle als Hoforgelbauer erhielt. Er starb in Dresden am 28. April 1821. Geschätzt als Orgelbauer, verbesserte er auch die Harmonika derart, dass sie mit und ohne Claviatur gespielt werden konnte und erfand ausserdem eine Maschine ohne Wirbel gegen die Verstimmung des Fortepianos, welche er selbst im 51. Stück des »Dresdener Anzeigers« (1795) beschreibt. Näheres darüber theilen auch Gerber im »Neuen Tonkünstlerlexikon« (IV. 386) und Kläbe im »Neuesten gelehrten Dresden« (Leipzig, 1796) mit.

Trevelyan (engl. *rokker* = Wackler, Wieger) ein, nach seinem Erfinder Arthur Trevelyan sogenanntes Instrument für akustische Experimente. Trevelyan, im Begriff, eine Harzmasse mit einem Löthkolben platt zu streichen (1829), sah, dass das Eisen dazu noch zu heiss war und lehnte es deshalb an einen Bleiklotz, um es abkühlen zu lassen. Kaum hatte das Eisen das Blei berührt, als Trevelyan einen hellen Ton hörte; dabei schien der Kolben sich rasch hin und her zu wiegen. Diese Erscheinung brachte Trevelyan darauf, seinen Wackler oder Wieger zu construiren. Es besteht dies Instrument aus einem aus Eisen oder Messing gefertigten Kolben, dessen untere Fläche mit einer Rinne versehen und dessen Stil gehörig abgerundet ist. Durch einen am Ende befestigten Knopf werden die Bewegungen, welche der Wackler ausführt, geregelt. Erhitzt man ihn bis auf etwa 200° und legt ihn dann mit der stumpfen Schneide auf ein Stück Blei oder Zinn und mit dem Knopfende auf dessen Unterlage, so beginnt er hin- und herzuwiegen und diese Bewegung bleibt unterhalten, bis seine Temperatur mit der der Bleiunterlage sich ausgeglichen hat. Robinson stellte das Experiment auch mit einem Löffel oder einer eisernen Schaufel an, die er am Feuer erhitzte und dann querüber auf zwei, in einen Schraubstock geklemmte dicke Bleistreifen legte. Die Schaufel wiegt sich dann stark und bringt einen Ton hervor, den man dadurch modificiren kann, dass man den Stiel etwas unterstützt.

Triaden, s. v. a. Dreiklänge.

Trial, Antoine, zu Avignon 1736 geboren, war in seiner Vaterstadt Chorknabe, wurde durch seinen Bruder Claude (s. unten) nach Paris gerufen und fand an der Comédie italienne als Sänger Anstellung. Er hatte eigentlich keine Stimme, aber viel Intelligenz, auf welche Weise er dazu gelangte, der Schöpfer des Rollenfaches der stimmlosen Sänger in der komischen Oper zu werden, ein Fach, welches nachdem ein halbes Säculum hindurch von den Componisten berücksichtigt wurde. Bei der revolutionären Bewegung 1793 ging er, wahrscheinlich in dem Glauben, sich populär machen zu müssen, zu weit, denn nach der Reaktion zwang man ihn, auf der Scene kniend, unter Pfeifen und Zischen »*La Reveil du peuple*« zu singen. Die unangenehmen Folgen, welche dieser Vorfall noch für ihn nach sich zog, trieben ihn dazu, sich durch Gift am 5. Februar 1795 den Tod zu geben.
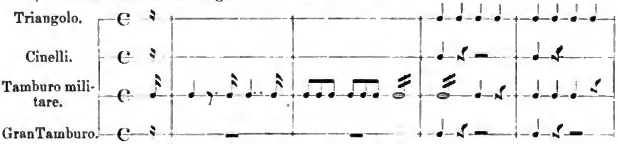
Trial, Armand Emanuel, Sohn des Vorigen, geboren zu Paris am 1. März 1771, war musikalisch sehr begabt, so dass seine erste komische Oper: »*Julien et Colette, ou la Milice*« bereits 1788, als er 17 Jahre alt war, im Théâtre Favard aufgeführt wurde. »*Adelaide et Mirval*« (1791), »*Les deux petits aveugles*« (1792), »*Cecile et Julien où le Siège de Lille*« nebst einigen erfolglos aufgeführten folgten. T. starb nach einem ungeregelten Leben bereits am 9. September 1803.

Trial, Jean Claude, Componist und in Gemeinschaft mit Berton Direktor der grossen Oper in Paris, wurde am 13. December 1732 geboren. Den ersten Musikunterricht erhielt er an der Kathedrale zu Avignon und konnte, da er das Studium der Musik leidenschaftlich ergriff, schon sehr jung eine Concertmeisterstelle in Montpellier annehmen, dort erhielt er auch Anleitung in der Composition von Garnier und bildete sich als Violinist noch mehr aus. Sein
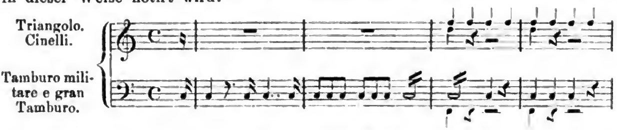
Verlangen, Rameau, dessen Partituren er studirte, kennen zu lernen, trieb ihn nach einiger Zeit nach Paris, und da er glücklicherweise eine Stelle als erster Violinist bei der Opera comique fand, blieb er in Paris. Der Prinz Conti stellte ihn alsbald auch bei seiner Kapelle an und übergab ihm nach einiger Zeit die Direktion derselben. Ja, durch Hergabe der nöthigen Caution verhalf er Trial sogar dazu, nebst Bertram 1764 die Direktion der grossen Oper zu erhalten. Trial erwies sich ganz am Platze und nahm durchgreifende Veränderungen im Orchester vor, starb aber schon einige Jahre später ganz plötzlich am 23. Juni 1771. Seine Compositionen bestehen in Ouverturen und Musikstücken für die Opera comique, und Cantaten, für die Concerte des Prinzen Conti geschrieben; ferner schrieb er die Opern »*Sylvia*« (1765), der dritte Akt von Berton); »*Theonis*« (1767), mit Berton und Garnier; »*La fête de Flore*« (1771); »*Esope à Cythère*« (1766), in Comedie italienne aufgeführt.

Trial, Marie Jeanne Milon, Gattin des Vorigen, geboren zu Paris am 1. August 1746, debütirte in Paris als Sängerin unter dem Namen Mademoiselle Mandeville; später glänzte sie als eine der bedeutendsten Coloratursängerinnen. Sie zog sich aus Gesundheitsrücksichten 1786 von der Bühne zurück und starb am 13. Februar 1818.
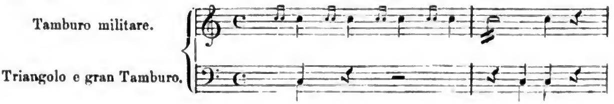
Triangel (ital. *Triangolo*), Dreieck, ist der Name für ein Schlaginstrument, das besonders bei der Janitscharenmusik seine Verwendung findet, in einzelnen Fällen auch im grossen Orchester. Es besteht aus einem, in ein Dreieck gebogenen Stahlstabe. Wo die beiden Enden desselben zusammenstossen, ist eine Schleife angebracht, an der ein Riemen oder ein Band befestigt ist, um das Instrument frei daran halten zu können. Durch einen kleinen eisernen Stab wird das Instrument an allen drei Seiten angeschlagen und so zum Klingen gebracht. Da es nur den Rhythmus anzugeben vermag, so genügt für seine Aufzeichnung, die indess auch in Noten erfolgt, eine Linie; und da es in der Regel mit der grossen Trommel *(gran Tamburo)*, den Becken *(Cinelli)* und zuweilen auch mit der Roullirtrommel *(Tamburo militare)* zusammen gebraucht wird, werden sie alle in folgender Weise notirt:



Häufiger werden auch diese Instrumente auf dem Fünf-Liniensystem aufgezeichnet; Triangel und Becken auf einem System, die Trommeln auf einem zweiten; jene im Violin-, diese im Bassschlüssel, wonach das obige Beispiel in dieser Weise notirt wird:



Abweichend notiren wiederum namentlich die Militärmusiker die kleinen Trommeln im Violin- und die grosse Trommel und Triangel im Bassschlüssel:



Mendelssohn bedient sich in seiner Ouverture für Harmoniemusik zur Aufzeichnung der »Janitscharen«, unter welchen Begriff er die erwähnten Instrumente fasst, nur des Violinschlüssels; die oberen Noten gelten für kleine Trommel und Triangel; die unteren für grosse Trommel und Becken:



Trias, *Triade* = der Dreiklang.

Trias anarmonica, *Triade anarmonique* = ein unvollkommener oder dissonirender Dreiklang.

Trias aucta, ein Dreiklang, bei dem ein oder auch alle Intervalle verdoppelt sind.

Trias deficiens = der verminderte Dreiklang.

Trias diffusa = ein Dreiklang in weiter Lage.

Trias harmonica, *Triade harmonique* = ein consonirender Dreiklang.

Trias harmonica major, *naturalis, perfecta* = der Durdreiklang.

Trias harmonica minor, *mollis, imperfecta* = der Molldreiklang.

Trias manca = der verminderte Dreiklang.

Trias superflua = der übermässige Dreiklang.

Tribrachys, ein metrischer Fuss aus drei Kürzen ◡ ◡ ◡ bestehend, siehe Versfuss.

Tricarico, Giuseppe, italienischer Componist, in Mantua um die Mitte des 17. Jahrhunderts geboren, von welchem die Oper »*Générosità d'Alessandro*« 1662 zu Wien und »*Endimione*« in Ferrara 1665 aufgeführt wurden.

Tricca-ballacca, hölzerne Klappern, die nach Art der Castagnetten behandelt werden, beim Tanze des Landvolkes im Neapolitanischen noch im Gebrauch.

Trichord = Dreisaiter, hiess eine kleine dreisaitige Laute oder Mandoline.

Trichter, Schalltrichter, Stürze (s. d.).

Trichterförmiges Corpus, die Gestalt der Pfeifen der Rohrwerke der Orgel.

Trichterregal und

Trichterschnarrwerk, ein veraltetes Schnarrwerk der Orgel von 8 Fusston.

Tricinium, *triplex cantus*, ein dreistimmiges Tonstück. Zunächst wurden dreistimmige, meist weltliche Gesänge darunter verstanden. Georg Rhau veröffentlichte 1542: »*Tricinia tum veterum, tum recentiorum in arte musica symphonistarum latina, germanica, brabantica et gallica antehac typis nunquam excusa, observata indisponenda tonorum ordine quo utentibus sint accommodatiora*«. 1546 veröffentlichte Thomasi: »*Tricinia*« zu Venedig. 1559 erschien eine grosse Sammlung »*Tricinien*« bei Montanus und Neuber in Nürnberg. Weitere Sammlungen veröffentlichten dann: Hollander (1573), Pichler (1573), Regnart (1584), Dedekind (1588) u. s. w. Im Anfange des 17. Jahrhunderts, nach dem Beginne der selbständigern Ausbildung der Instrumentalmusik, wurde die Zusammenstellung von drei Instrumenten: zwei Violinen und ein Bass, oder auch drei Violinen, sehr beliebt, aber die für diese Instrumentenzusammenstellungen geschriebenen Tonsätze nannte man deshalb noch nicht *Tricinien*, sondern sie behielten die ursprünglichen Bezeichnungen: Sonaten, Allemanden, Sarabanden, Capricci, Scherzi u. dergl. bei. Erst mit dem Ausgange des Jahrhunderts nannten die Stadtmusici, wie Petzelius ihre zweistimmigen Instrumentalsachen *Bicinia* und die dreistimmigen *Tricinia*. Die zünftigen Trompeter verstanden unter *Bicinium* einen zweistimmigen, unter *Tricinium* einen dreistimmigen Satz für Trompeten. Beim *Quatricinium* wurde die vierte Trompete, manchmal auch die dritte durch Hörner ersetzt, so dass dies aus drei Trompeten und einem Horn, oder aus zwei Trompeten und zwei Hörnern bestand und dem entsprechend giebt es auch *Tricinia* für zwei Trompeten und ein Horn.

Triklir, auch Trickler, Jean, Violoncellist und musikalischer Schriftsteller, geboren im Jahre 1750 zu Dijon, sollte Geistlicher werden, widmete sich aber aus Neigung und Talent der Musik, insbesondere dem Studium des Violoncello. 1765 ging er nach Mannheim, welches damals berühmt durch sein treffliches Orchester war, blieb dort drei Jahre und reiste dann nach Italien, welches er später noch zweimal besuchte. 1783 trat er als Violoncellist in die kurfürstlich sächsische Kapelle ein und starb in Dresden am 29. Novbr. 1813. Ausserordentlich geschätzt als Virtuos auf seinem Instrument, versuchte er sich auch als Componist; es wurden 6 Concerte und 6 Solos von ihm für Violoncell gedruckt. Die Musikaliensammlung des Königs von Sachsen besitzt folgendes Werk von ihm: »*La Microscôme Musical. Ouvrage phylosogéometrimusical fondé sur lindiscordabilité, invention concourant avec le présent systême a la perfection de la musique*«. Es sollte dies ein Mittel sein, alle und jede, sowohl Draht- als Darmsaiten-Instrumente bei aller Veränderung der Luft unverstimmbar zu erhalten. Gerber berichtet darüber: »Triklir kam damit im Januar 1785 in Gesellschaft des Herrn Hennequin zu Dresden zu Stande, liess die Güte und den Werth dieser Erfindung durch die Herren Schuster, Babbi, Uhlig und Caselli untersuchen und ein *visum repertum* darüber ausstellen, um sich dessen auf einer Reise nach England und Frankreich zu bedienen. Man kann über diese Sache mehreres in dem 2. Jahrgange des Cramerischen Magazins, S. 499 und 829 nachlesen. Wo man auch Nachrichten von den Bemühungen des Herrn Jürgensen, Instrumentenmachers zu Schleswig, in dieser Sache findet. Auch schon 1765 soll ein Orgelmacher zu Paris, Namens Richard, nach dem Berichte des Lacassagne in seinem »*Traite des élémens du chant*«, ein ähnliches unverstimmbares Instrument erfunden haben«. Triklir's Erfindung hat keinen Nutzen gehabt; dieselbe ist der Vergessenheit anheim gefallen.

Triebensee, Joseph, Virtuose auf der Oboe, ist zu Wien gegen 1760 geboren. Unterricht auf der Oboe erhielt er von seinem Vater, der als Bläser dieses Instrumentes beim Theater angestellt war. Albrechtsberger ertheilte ihm Unterricht im Contrapunkt. 1796 trat er in die Dienste des Prinzen Lichtenstein als Musikdirektor. Von seinen Compositionen sind zu erwähnen: »Der rothe Geist im Donnergebirge«, 1799 im Schikaneder'schen Theater aufgeführt und mit Seyfried gemeinschaftlich componirt. »Concert für die Oboe«, in Wien 1795 vom Componisten geblasen. »Drei Quartette für Oboe, Violine, Alt und Bass«. »Grosses Quintett für Piano, Clarinette, englisch Horn, Basetthorn« (Wien, Haslinger). »Zwei Quintette für Clavier u. s. w.« Sonaten, Variationen u. s. w. (Wien, Diabelli und Haslinger).

Triebert, Charles Louis, geboren zu Paris am 31. Octbr. 1810, bildete sich auf dem dortigen Conservatorium, als Schüler von Vogt, vornehmlich als Oboenbläser aus. Er erhielt den ersten Preis und liess sich nach seinem Abgange von dieser Schule in Paris in Concerten hören. Eine von ihm componirte Fantasie über Themen aus Norma für die Oboe erschien bei Richault in Paris. Gleichzeitig beschäftigte ihn die Verbesserung seines Instrumentes, und der diesem verwandten, als: englisch Horn, Fagott, Bariton. Er gelangte nach mühevollen Versuchen dazu, eine durchaus verbesserte Methode der Bauart dieser Instrumente aufzufinden. Bei der Ausstellung 1855 erhielt er die goldene Medaille. Näheres über seine Verbesserungen giebt Fétis: »*Rapport sur les instruments de musique mis a l'exposition universelle de Paris, en* 1855«.

Triemer, Johann Sebald, Violoncellist, war zu Weimar in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts geboren, vom Kammerdiener und Musiker des Grossherzogs von Weimar, Eybenstein aus Erbach, unterrichtet. Er erlangte soviel Fertigkeit auf dem Violoncell, dass er mit Beifall eine Kunstreise durch Deutschland unternehmen konnte. Er lebte dann längere Zeit in Hamburg und in Paris, bereiste Holland und lebte dann in Amsterdam und starb hier 1762. Gedruckt sind nur: »Sechs Sonaten für Violoncell mit *Bass continuo*« (Amsterdam, 1741).

Trieraulus (griech.) war bei den Griechen der Flötenbläser, der den Ruderknechten auf den dreiruderigen Schiffen den Tact mit der Niglaros angab.

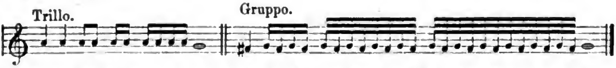
Triest, Prediger zu Stettin in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts, hat gute Aufsätze über musikalische Materien in der »Leipziger musikalischen Zeitung« herausgegeben: 1) »Ideen zu einer metaphysischen Entwickelung der Lehren vom Takt der Musik«, Jahrg. III, S. 3. 2) »Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im 18. Jahrhundert«, Jahrg. III, S. 225—445. 3) »Ueber reisende Virtuosen«, Jahrg. IV, S. 736, 753, 769.

Trigonistria, die Spielerei einer Tischharfe.
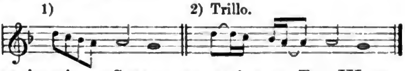
Trigonon, ein dreieckiges, der Harfe ähnliches Tonwerkzeug der alten Griechen, das bei Athenäus erwähnt, und mehrfach auf erhaltenen Monumenten mit und ohne Spielerinnen abgebildet ist. Plato im 8. Cap. »*De Republ.*« rechnet es unter die vielseitigen (polychorda) Instrumente. An das dreieckige Psalterium, ein hackbretartiges Instrument, das über seinem liegenden Resonanzkasten ebenfalls viel Saiten hat, ist dabei nicht zu denken, obwohl einige Erklärer dieser Meinung waren.

Trille-Labarre, s. Labarre.

Triller, *Trillo*, *Gruppo*, *Groppo*, *Tremblement*, eine sehr gebräuchliche Verzierung, welche durch die lange Zeit der Entwickelung der Tonkunst bedeutende Wandlungen erfuhr. Wir begegnen ihr schon in der frühesten Zeit der Entwickelung des Gesanges innerhalb der christlichen Kirche, in dem sogenannten Quilisma der Neumenschrift (s. d.). Dies hiess bekanntlich auch *Tremula*, weil es mit vibrirender Stimme, gleich dem Tone eines Horns oder einer Trompete vorgetragen werden musste. (»*Est vox tremula: sicut est sonus flatus tubae vel cornu, et designatur per neumam, quae vocatur Quilisma*«, B. Engelbertus, Lib. II, Cap. 29.) Dass diese Gesangsweise im Beginn des 17. Jahrhunderts sich zu dem seiner Zeit sogenannten *Trillo* herausgebildet hatte, bestätigt Giulio Caccini durch die seiner *Nuovo musiche*, 1601, beigegebenen Gesanglehre.*) Der Triller wurde darnach in jener Zeit wie nachstehend ausgeführt; den Triller in unserem Sinne aber bezeichnet Caccini mit *Gruppo:*
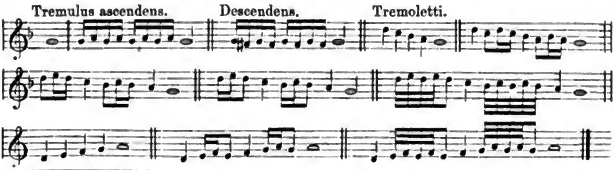


Daneben lehrte er auch die Ausschmückung solcher Melismen wie unter 1) in der Weise wie unter 2) als *Trillo:*



Prätorius in seiner »*Syntagma musicum*«, Tom III, pag. 146 ff., giebt über das *Tremulo* nachfolgende Auskunft:
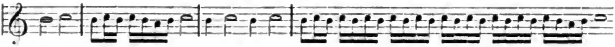
»*Tremulo*: Ist nichts anders, als ein Zittern der Stimme vber einer Noten: Die Organisten nennen es Mordanten oder Moderanten:



*) Uebersetzt von R. Kiesewetter: „Schicksale und Begebenheiten des weltlichen Gesanges", Leipzig. 1841, pag. 61 ff.

Vnd dieses ist mehr vff Orgeln vnd Instrumenta pennata gerichtet als vff Menschenstimmen.

Gruppo vel Groppi: Werden in den Cadentiis vnd Clausulis formalibus gebraucht vnd müssen schärffer als die Tremoli angeschlagen werden:



Die Diminutiones, so nicht gradatum fortgehen, sind *Trillo* vnd
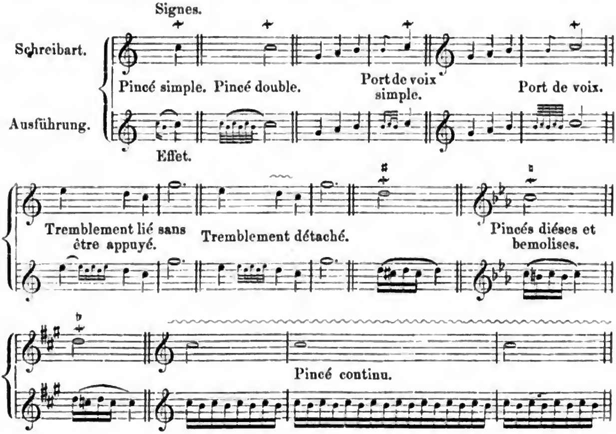
Passaggio Trillo: Ist zweyerley: Der eine geschiehet Unisono entweder auff einer Linien oder in Spatio; wenn viel geschwinde Noten nach einander repetirt werden:
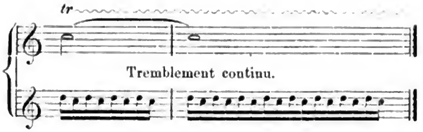


Der Andere *Trillo* ist vff vnterschiedene Art gerichtet. — Vnd ob zwar ein *Trillo* recht zu formiren vnmöglich ist ausser vorgeschriebenen zu lernen, es sey dann, das *viva Praeceptoris voce et ope* geschehe vnd einem vorgesungen und vorgemacht werde, damit es einer vom anderen, gleich wie ein Vogel vom andern observiren lerne. Dahero ich auch noch zur Zeit ausser vorgedachtem Caccini, in keinem Italienischen Autore dieser Art Trillen beschrieben, sondern allein vber die Noten, so mit einem Trill formiret werden sollen *t:* oder *tr:* oder *tri:* übergesetzt befinde: Jedoch habe ich etliche Arten allein *obiter* mit beyzusetzen notig erachtet, damit die noch zur Zeit vnwissende *Tyrones*, nur in etwas gehen und wissen mögen ohngefähr wie Trillo genennet werde«:

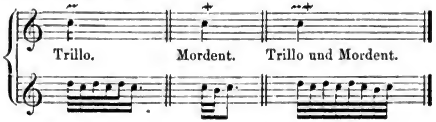


Auch Prätorius lehrt, wie wir hieraus sehen, noch die alte Art des *Trillo* und *Gruppo.* Erst bei den französischen Clavier-Componisten wird das *Gruppo* zum *Trillo* und dies in seiner ursprünglichen Weise verschwindet ganz. Couperin setzt seinen »*Pièces de Clavecin*« (1713) eine »*Explication des Agréments*« vor, aus der wir ersehen, dass er mehrere Gattungen trillerartiger Figuren unterscheidet:
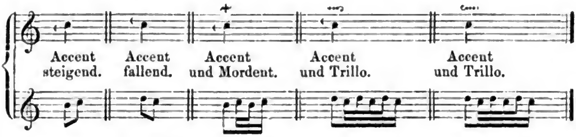




Wie man hieraus ersieht, kennt und verwendet Couperin zwei Arten des Triller, eine *Pincé* bezeichnete mit der unter dem Hauptton liegenden Hülfsnote und eine zweite, *Tremblement* genannt, bei welcher der Hülfston über dem Hauptton liegt. Die einfachen Arten beider Verzierungen werden dabei wie Vorschläge behandelt, so dass sie dem Hauptton im Grunde nichts von ihrem Werth nehmen; ebenso wie die besondere Art des *Pincé*, das *Porte de voix*. Erst das *Pincé continu* und *Tremblement continu* lösen die Hauptnote auf, und für die letztere Art erst hat Couperin das Trillerzeichen. Der Nachschlag fehlt dem Couperin'schen *Tremblement* noch. Dieser wurde erst durch die Verbindung des Trillo mit dem Mordent gewonnen, wie uns das Clavier-Büchlein von Wilhelm Friedemann Bach, angefangen in Cöthen, den 22. Januar Ao. 1720 belehrt. Dies erläutert in der »Explication vnterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen andeuten«, die betreffenden Verzierungen in nachstehender Weise:



Eine besondere Art bildet dann der Trillo mit Accent:



Diese Weise, den Triller nach Art des Gruppo mit der Hülfsnote zu beginnen, ihn also aus dem Vorschlage zu entwickeln, wie Couperin, blieb noch lange darnach die einzig übliche. Marpurg in seiner »Anleitung zum Clavierspielen«, pag. 53, sagt ausdrücklich: »Der Triller nimmt seinen Ursprung aus dem angeschlossenen Vorschlage von oben nach unten, und ist folglich im Grunde nichts anderes, als eine Reihe in der grössten Geschwindigkeit hinter einander (zwischen der jedesmaligen Hauptnote) wiederholter fallender Vorschläge«. Hierzu meint Türk in seiner »Clavierschule«: »Noch ein subtilerer Grund wäre vielleicht dieser, dass bei dem Triller eine gleiche Abtheilung in zwei und zwei, oder in vier und vier Noten stattfindet, wenn man mit dem Hülfstone anfängt, da im entgegengesetzten Falle, wie bei b), am Ende ein einzelner Ton übrig bleibt, der in rhythmischer Hinsicht störend wäre«:



Auch Leopold Mozart (Vater) lehrt in seiner Violinschule noch den Triller ohne Nachschlag:



Daneben aber auch mehrere Arten »Auszierungen zum Schluss« desselben. Er sagt: Eben also kann man den Triller entweder plattweg oder mit einer Auszierung schliessen:

Z. E.:

„So schliesset man am gewöhnlichsten und natürlichsten."



„Oder mit dem Nachschlage."
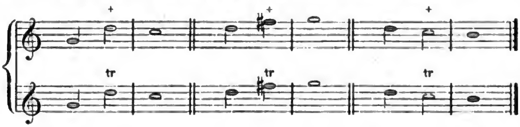


„Ein ausgezeichneter Schluss."
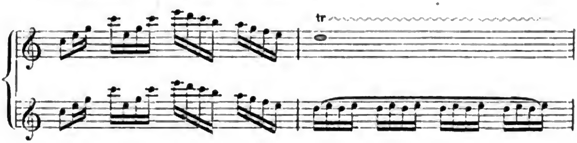


Hummel war wohl der erste, der in seiner grossen »Clavierschule« lehrte, den Triller mit der Hauptnote zu beginnen. Er sagt darüber (pag. 386): »§ 3. Man ist hinsichtlich des Trillers bisher beim Alten stehen geblieben, und begann immer mit der obern Hülfsnote, was sich wahrscheinlich auf die ersten, für den Gesang entworfenen Grundregeln gründet, die späterhin auch auf Instrumente übergegangen sind. Allein wie jedes Instrument seine eigenthümliche Spielart, Applikatur und Lage durch die Hand hat, so hat sie auch das Pianoforte, und es ist kein Grund vorhanden, dass dieselbe Regel, die für die Kehle gegeben wurde, zugleich auch für das Pianoforte gelten müsse, und keiner Verbesserung fähig sei. § 4. Zwei Hauptgründe bestimmen mich zur Aufstellung der Regel, dass jeder Triller im Allgemeinen von der Note selbst, über der er steht, und nicht vom obern Hülfston, ohne besondere Anmerkung, anfangen soll;
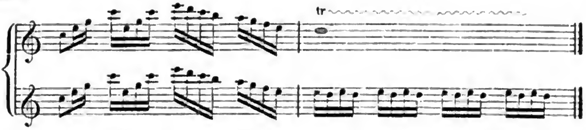
a) weil die Trillernote, auf die gewöhnlich eine Art Schlussnote folgt, dem Gehöre eindringender, als die Hülfsnote sein, und das Tongewicht auf das Gute der beiden Tactglieder, nämlich die Trillernote, fallen muss, z. B.:



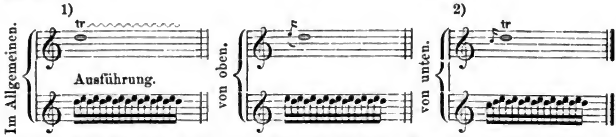
b) weil sich Tonfolgen beim Pianoforte anders als bei andern Instrumenten gestalten, und es die mit der Lage unserer Hände übereinstimmende Fingerordnung dem Spieler meist bequemer macht, den Triller 1) von seinem Hauptton anzufangen, als 2) von der Hülfsnote, wo er, um den Triller von oben herab zu machen, oft gezwungen ist, die Hand zu erheben, oder auf dieselbe Taste einen andern Finger einzuschieben, z. B.:
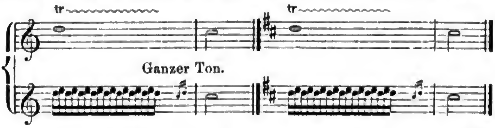


anstatt
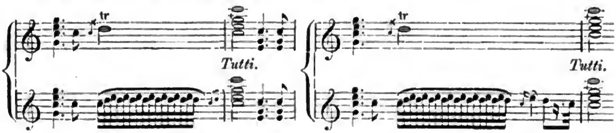


Der Triller fängt also im Allgemeinen mit der Hauptnote an, und endigt sich stets auch mit derselben 1); soll er von oben oder von unten anfangen, so muss dieses durch ein Zusatznötchen von oben oder von unten bemerkt werden 2):



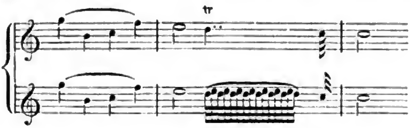
Hummel knüpft dann weiter die ganz entschiedene Forderung an: § 6. Jeder wahre Triller muss einen Nachschlag erhalten, wenn er auch nicht angemerkt ist; gestattet ihn aber die Kürze der Trillernote oder die nächste Tonfolge nicht, so ist er kein eigentlicher Triller, sondern nur eine getrillerte Note zu nennen, und darf nicht mit dem *tr.*-Zeichen bezeichnet werden. Der dem Triller anzufügende Nachschlag besteht aus der untern Zusatz- und der Trillernote selbst, deren Intervalle entweder einen ganzen oder halben Ton ausmacht:



Er ist ebenso schnell wie der Triller; nur bei einer sogenannten Hauptfermate, besonders wenn Begleitung anderer Instrumente dabei ist, wird er langsamer a), öfters auch noch mit verlängertem Zusatz b) gemacht, damit die Begleiter den Schlussfall in den Hauptton desto leichter auffassen und mit dem Spieler zugleich in das Tempo oder Tutti fallen:
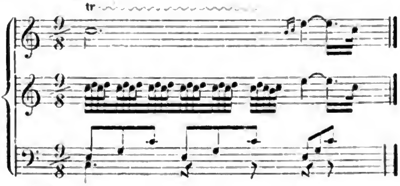


Hummel erwähnt dann auch noch eines falschen Nachschlags, der aber selten mehr gebraucht wird:

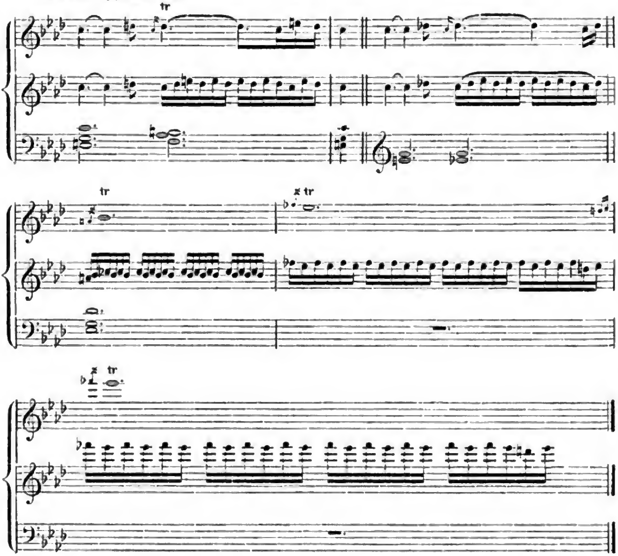


Dieser Anschauung haben sich, als die entschieden richtige, die meisten bedeutenden Meister des Clavierspiels angeschlossen. So führt Moscheles, in der von ihm besorgten Ausgabe der Sonaten von Beethoven, den Triller in Noten in folgender Weise aus:

Sonate, op. 31. No. 1. *Adagio.*
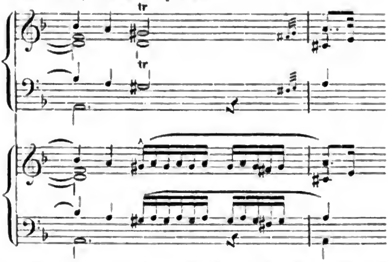


Sonata appassionata.
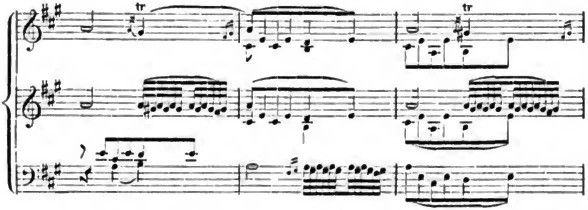


In ähnlicher Weise schreibt auch Liszt den Triller aus in seinen Ausgaben, wie in dem umstehend verzeichneten Beispiel aus Weber's Sonate op. 49.*) Auch Hans von Bülow folgt demselben Princip in der von ihm veranstalteten Ausgabe der Beethoven'schen Sonaten (Verlag der Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart), und seitdem dürften nur noch wenige Lehrer und Clavierspieler sein, welche den Triller mit der Nebennote beginnen.

*) C M. von Weber's Clavierwerke. Herausgegeben von Franz Liszt (Stuttgart, Cotta).

Weber, Sonate. op. 49.



Soll der Triller mit der Hülfsnote beginnen, so muss dies durch die betreffende Vorschlagsnote angezeigt werden, wie in obigem Beispiel aus der *Sonata appassionata* oder dem folgenden aus der *A-dur*-Sonate:



Länger noch als in der Instrumentalmusik behielt der mit der Hülfsnote beginnende Triller beim Gesange die Herrschaft. Der Triller auf der Schlusscadenz aber, dem eine sogenannte *Ribattuta* (s. d.), von der auch schon Caccini spricht, vorausging, wurde mit der Hauptnote begonnen:



Ausführung.



Sonst giebt die: »Singschule des Conservatoriums der Musik in Paris« (*»Methode de Chant de Conservatoire de Musique à Paris«*) die Ausführung des Trillers in folgender Weise an:
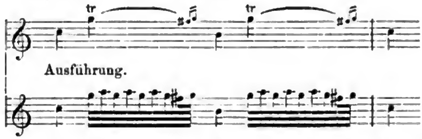


Ausführung.



Andre Art der Ausführnng.



In besondern Fällen kommt indess auch nach dieser Methode der Triller mit dem Hauptton beginnend zur Anwendung:

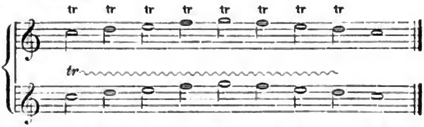


Die Meister und Lehrer des italienischen Gesanges, wie auch noch Garcia in seiner grossen Gesangschule, halten an dieser Methode fest. In Deutschland ist man in neuerer Zeit der andern Praxis gefolgt, nach welcher der Triller mit der Hauptnote beginnt. Nur in Betreff des Nachschlags verfährt man meist abweichend, indem man ihn langsamer und mit einem Ruhepunkt construirt:

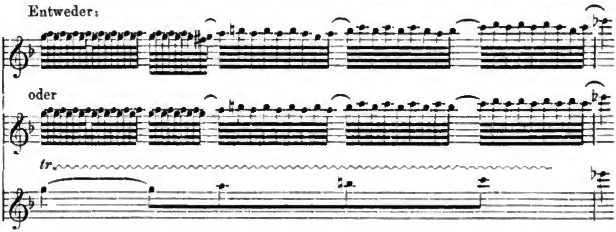


Doch wird auch der Nachschlag häufiger in der Weise des Instrumentaltrillers ausgeführt (s. Verzierungen).

Trillerkette, ital.: *Catena di trilli,* eine Folge von Trillern, auf- oder absteigend auf verschiedenen Tönen:



Hierbei ist es meist von äussern Umständen abhängig und dem Ausführenden überlassen, ob jeder Triller einen Nachschlag haben soll. So giebt Liszt für die Ausführung der Trillerkette in Weber's erster Sonate zwei Weisen an:



Trillo, s. Triller.

Trillo caprino, Bockstriller, auch Geisstriller genannt, wie in Leopold Mozart's Violinschule, Spottname für einen nicht mit der nöthigen Rundung und Fertigkeit, sondern steif und meckernd ausgeführten Triller.

Trimeles, ein Lied der Griechen, das mit Begleitung der Flöte gesungen wurde. Angeblich bestand es aus drei Strophen, von denen die erste in der dorischen, die zweite in der phrygischen und die dritte in der lydischen Tonart gesungen wurde,

Trinciavelli, Jacopo, Componist, gegen Ende des 16. Jahrhunderts zu Buggiano di Valdimievola im Toscanischen geboren, kam jung nach Rom,

wo er auch Musik studirte und war gegen 1620 Sänger an St. Giov. de Latran. Er veröffentlichte: »*Musiche spirituali a 3 voci*« (Roma, per Luca Antonio Soldi, 1620, in 4°).

Trinklied, ein Lied fröhlichen Charakters zum Lobe des Weins, das beim festlichen oder auch nur fröhlichen Mahle gesungen wird. Seit Anacreon haben die Dichter neben der Liebe auch den Wein begeistert besungen und die Tondichter sind ihnen gern auf das Gebiet gefolgt. Es gab eine Zeit, in welcher der komischen Oper, wollte sie auf Erfolg rechnen, ein Trinklied nicht fehlen durfte, und selbst die tragische Oper hat ihm wiederholt ihre Pforten geöffnet.
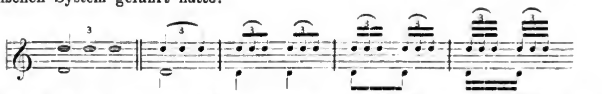
Trio, eigentlich jedes Tonstück für drei selbständige Stimmen, wie Tricinium oder Terzett, doch verbinden wir jetzt ganz entschieden bestimmtere Begriffe damit, die indess alle auf den Ursprung hinweisen. Wir nennen jetzt die Sonate für drei Stimmen: Trio, ebenso wie wir für die zu vier Stimmen die Bezeichnung Quartett, für die zu fünf Stimmen Quintett u. s. w. adoptirt haben. An der Form, wie unter dem Artikel Sonate nachgewiesen ist, wird nichts geändert, dort ist dargethan, dass nur der Inhalt ein bedeutsamerer werden muss, mit der anwachsenden Zahl von Personen, die sich zur Ausführung der Sonate vereinigen. Dort wurde auch bereits angeführt, dass die Sonate zu drei Instrumenten sich vorwiegend als Kammermusik entwickelte, als Solostücke für die in den Privatzirkeln der Fürsten wirkenden Tonkünstler. Daher wurden im vorigen Jahrhundert solche dreistimmige Sonaten für alle Instrumente, die eine selbständige Ausbildung gewannen, für Oboen, Flöten, Violinen u. A., mit begleitendem Bass geschrieben. Diese Zusammenstellung finden wir noch bei Beethoven, der Trios für zwei Violinen und Bratsche, für Violine, Bratsche und Cello, und für zwei Oboen und Englisch Horn componirte. Als das Clavier dann allmälig die ausserordentliche Verbreitung und die grosse Bedeutung für die Hausmusik gewann, wurde dies auch hauptsächlich für diese verschiedenen Formen herangezogen und neben dem Quartett für Streichinstrumente wurde jetzt das Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello die am eifrigsten von unsern Meistern gepflegte Form. Anfangs wurde sie noch *Sonata a tre* genannt, allein weil das Clavier wohl für ein Instrument gilt, aber nicht auch für eine einzige Stimme, so war es ganz natürlich, dass man bei dieser Zusammenstellung die Bezeichnung *a tre* als für drei Stimmen aufgab, und die »Trio«, als für drei Instrumente, wählte. Unter diesem Namen ist diese Form von den grossen Meistern, seit Häydn, von Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann u. A. eifrig gepflegt worden. Die Form ist schon früher unter dem Artikel Sonata behandelt worden. Eine besondere Art des Trio, das

Trio für Orgel, wurde durch die äussere Construktion der Orgel hervorgerufen. In den beiden Manualen und dem Pedal, welches die einigermaassen grössern Orgeln besitzen, und die selbständig zu registriren, d. h. mit selbständigen Stimmen zu versehen sind, ist die Möglichkeit einer durchaus polyphonen Führung der Stimmen geboten, und so entstand in dem Orgeltrio ein aus drei durchaus selbständigen Stimmen gebildeter Orgelsatz, der die Form des Präludium, des figurirten Choral, des Fugato u. s. w. annahm. Bach's »Sechs Orgelsonaten für zwei Claviere und Pedal« sind durchweg als Trios gehalten und Muster der Form. Endlich ist noch das

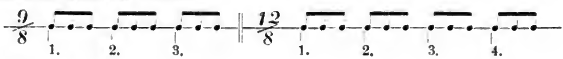
Trio beim Walzer, dem Marsch, der Menuett und dem aus ihr hervortreibenden Scherzo zu erwähnen, das als besonderer Satz dieser Formen behandelt wird. In der Zeit der frühen Entwickelung der Instrumentalformen, als die Nothwendigkeit des Princips des Contrastes immer lebendiger wurde, machte sich dies auch in diesen Formen äusserlich geltend. Es lag zu nahe, dem mehr der äussern Bewegung dienenden ersten Tanzsatz einen zweiten gegenüber zu stellen, welcher der Empfindung mehr zum Ausdruck dient, die ja weder beim Tanz noch beim Marsch unbetheiligt bleibt. Während der

erste Theil hauptsächlich darauf berechnet ist, die Bewegung der Massen zu leiten, giebt der zweite Theil, das »Trio«, zugleich der Stimmung dieser Massen Ausdruck. Die wehmüthige Abschiedsstimmung erzeugt in der Regel das Marschtrio, das sehnsüchtige Verlangen nach Vereinigung der Liebenden das Walzertrio. Damit gewinnt dies eine mehr gesangliche, liedmässige Fassung; der Rhythmus des Marsches und Tanzes bleibt natürlich unverändert, aber sein Charakter wird weicher, indem die getragene Melodie die Oberhand gewinnt. Ganz folgerichtig wird für das Trio auch eine andere Tonart gewählt, die aber mit der Haupttonart in möglichst naher Verbindung steht. Es sind dies zunächst die Dominanten, die Ober- und Unterdominant, für die Durtonart; dann aber auch die Medianten. Für die Molltonart sind es hauptsächlich die Medianten, welche gern als Tonart zum Trio gewählt werden. Dass dem Trio wieder der erste Theil folgt und meist eine Coda das ganze Stück abschliesst, ist an den betreffenden Orten schon gezeigt worden. Der modernen Romantik genügte dies eine Trio nicht zur Darstellung ihres lebendigern und mannichfaltigern Inhalts. Der Ausdruck der Klage und des Schmerzes ist sehr vielfältiger Natur, er kann resignirt in sich verharrend sein, oder aber in wilder Leidenschaftlichkeit ausbrechen und dieser Anschauung giebt Schumann in seinen beiden Trios Ausdruck, wie in seiner *B-dur*-Sinfonie, im *Es-dur*-Quintett, in der *C-dur*-Sinfonie u. s. w., in denen dem Scherzo zwei Trios beigegeben sind, welche die Stimmung mehr gegensätzlich fassen; das eine dient dem Ausdruck der heissesten Sehnsucht, sanfter Klage, es ist von süsser Schwärmerei durchglüht. Das andere aber erhebt sich dann meist zu wilder Leidenschaft, und steigert sich oft bis zu »irren Traumeswirren«. In diesem Sinne hat das Trio bei den modernen Meistern grosse Bedeutung gewonnen für den treuesten Ausdruck der Stimmung und auch bei den modernen Tänzen ist es ein besonders sorgfältig ausgeführter Satz geworden, seitdem Weber in seiner »Aufforderung zum Tanz« und Schubert in seinen Tänzen die Gemüths- und Empfindungsseite so hervorkehrten.

Triole, die bekannte rhythmische Figur, welche aus der Theilung eines Zeitwerths in drei, anstatt, wie allgemein üblich, in zwei gleiche Theile entsteht. Bekanntlich wird die Ganze Note, in Halbe, Viertel, Achtel, Sechzehntheil u. s. f., immer durch die Zwei weiter getheilt. Die Dreitheilung des Tacts, die bei der ersten Entwickelung des Tactwesens die bevorzugte war, musste dazu führen, auch die einzelne Note durch drei zu theilen und so entstand die Triole, aber ohne dass diese Theilung zu einem besonders rhythmischen System geführt hätte:



Hierbei ist zu bemerken, dass die ursprüngliche Bezeichnung als Viertel und Achtel u. s. w. beibehalten wird mit dem Zusatz Triole: Achtel-Triole, Sechzehnteltriole u. s. w. Eine eigene rhythmische Weitergestaltung findet diese Weise im Grunde in den dreitheiligen Tactarten, dem $^3/_4$- und $^3/_8$-Tact und deren Zusammensetzung; der $^3/_4$-Tact erscheint darnach als ein in Triolen dargestellter Tact mit halben Schlägen; der $^6/_4$-Tact als ein $^2/_2$-Tact, der $^6/_8$- als ein $^2/_4$-Tact u. s. w. Bei raschem Tempo werden sogar der $^6/_8$-, namentlich aber die weiter zusammengesetzten Tonarten, der $^9/_8$- und $^{12}/_8$-Tact so behandelt. Der Dirigent zählt 2, 3 oder 4 Schläge (als Viertel) und die Achtel erscheinen dann als Triolen:



Triomphant (franz.) und

Trionfante (ital.), Vortragsbezeichnung = triumphirend, singend, im Vortrage feurig, gewichtig.

Tripedisono, ein von Aguado in Paris erfundener Guitarrehalter.

Tripelfuge, eine Fuge mit drei Subjekten — drei Themen. Nach der allgemeinen Idee der Form wird erst jedes Thema einzeln in je einer Durchführung verarbeitet, so dass der eigentlichen Tripelfuge, in welcher alle drei Themen zusammen auftreten, drei Durchführungen vorausgehen. Bach's leider unvollendet gebliebene Tripelfuge, welche der »Kunst der Fuge« beigefügt ist, hatte noch eine erweitertere Anordnung. Zuerst werden zwei Themen, jedes für sich zu ziemlich ausgeführten Fugen verarbeitet und dann zu einer Doppelfuge zusammengefasst. Darauf wird das dritte Thema über den Namen Bach wieder selbständig und ausführlich bearbeitet. Hiermit aber bricht die Fuge ab. In der Regel beginnt man mit der gleichzeitigen Verarbeitung zweier Themen, also mit einer Doppelfuge und führt dann das dritte entweder in einer selbständigen Verarbeitung oder gleich in Vereinigung mit beiden aus. Die erstere Form finden wir in einer Cantate Bach's, welcher er später den Text zur Messe unterlegte, und so ist sie als *G-dur*-Messe bekannt geworden. Der Chor: »Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei«, in der Messe das »*Kyrie*« und »*Christe eleison*« ist zugleich dadurch bemerkenswerth, dass er Anfangs eine sogenannte Gegenfuge bildet. Der Bass hebt mit dem Führer an, und der Tenor antwortet in der Gegenbewegung; mit dieser Antwort tritt aber auch als Contrapunkt (zu den Worten: »und diene Gott nicht mit falschem Herzen«) das zweite Thema ein, und da es ebenso festgehalten wird, wie das erste, so ist die Fuge hier schon zur Doppelfuge geworden. Darauf wird das dritte Thema mehr canonisch als fugirt in einem Zwischensatz verarbeitet, worauf das erste, später in Verbindung mit dem zweiten wieder herrschend wird, gegen den Schluss hin dann wieder das dritte allein und mit dem ersten vereinigt. Wie alle künstlichen Formen hat auch die Tripelfuge nur untergeordneten Werth, wenn sie nur der Lust an der Ueberwindung selbstgeschaffener Schwierigkeiten, oder der eitlen Sucht technisches Geschick zu zeigen dient; an der rechten Stelle aber kann sie die einzige Form zur entsprechenden Darstellung der Massenempfindung in höchster charakteristischer Verfeinerung werden, wenn eben alle drei Themen aus einer Gesammtstimmung hervortreiben und dann jedes einzelne diese in anderer Weise erfasst und darlegt und die besondern Durchführungen diese entsprechend weiter führen.

Tripelnoten heissen die Haupttacttheile des ungeraden Tacts; der einfache engl.: *Simple Triple time* $^3/_2$, $^3/_4$, $^3/_8$; der zusammengesetzte: *Compound T. t.* $^9/_8$, $^9/_4$ u. s. w.

Tripeltact, *Tripola*, *Tripla*, heisst der aus drei Gliedern von gleichem Werth zusammengesetzte Tact (s. d.).

Triphon, ein Saiteninstrument in aufrechtstehender Flügelform, 1810 von Meidner in Frankfurt erfunden. Die den Ton erzeugenden Tasten sind Stäbe vom härtesten Holz; die tiefste Basstaste ist etwa 12, die höchste 6 Zoll lang, sie sind so an die Saiten in horizontaler Lage angesetzt, dass diese in darin befindlichen Einschnitten eingeklemmt werden. Der Spieler bedient sich lederner Handschuhe, die an den Fingerspitzen mit gepulvertem Geigenharz (Colophonium) bestrichen sind. Indem er damit die Stäbe reibt in der Richtung von den Saiten nach seinem Sitze, entstehen die höhern flötenartigen und die tiefern violoncellähnlichen Töne. Das Instrument hiess als Holzinstrument auch *Xylophon* oder *Xylorganon*.

Triplum, in der älteren Musik der Name für den Sopran; der Tenor war die Hauptstimme (s. d.), zu dem dann der Alt als die höhere Stimme und dann der Sopran als dritte Stimme *(Triplum)* hinzukommen.

Triple de 9 pour 4, *Neuf quatre*, *Nonupla di Semiminime*, *Dupla Sesquiquarta*, der Neunvierteltact.

Triple de 9 pour 8, *Neuf huit, Nonupla di crome, Sesquiottava,* der Neunachteltact.

Triple de 6 pour 4, *Six quatre, Sestupla di Semiminime, Superbipartiente quarta,* der Sechsvierteltact.

Triple de 6 pour 8, *Six huit, Sestupla di crome, Superbipartiente sesta,* der Sechsachteltact.

Triple de 12 pour 8, *Douze huit, Dodupla* oder *Dosdupla di crome, Superquadripartiente ottava,* der Zwölfachteltact.

Triple de 12 pour 16, *Douze seize, Docedupla* oder *Dosdupla di Semicrome, Subsuperbipartiente duodecima,* der Zwölfsechzehnteltact.

Tripola Crometta oder *ottina, Tripola di crome, Triple de croches, de trois pour huit* oder *Trois huit, Proportio subdupla superbipartiens tertias,* der Dreiachteltact.

Tripola maggiore, *Tripla major, Triple majeur* oder *Trois un,* der grosse Tripeltact = drei Ganze Tactnoten oder deren Werth enthaltend.

Tripola minor, *Tripla minor, Triple double, Triple des Blanches, Trois deux, Proportio sesquialtera,* der Drei-Halbetact, aus drei halben Noten oder deren Werth bestehend.

Tripola picciola, *Triple de Noires, Petit Triple, Triple de trois pour quatre, Proportio subsesquitertia,* der Dreivierteltact.

Tripola semi crometta oder **di Semicrome,** *Triple de doubles-croches* oder *Trois seize,* der Dreisechzehnteltact.

Trippenbach, Martin, ein Franziskanermönch und Organist zu Coblenz um die Mitte des 18. Jahrhunderts, liess zu Nürnberg 1740 eine Sammlung seiner Clavierstücke drucken: »Musikalisches Vergnügen nach dem Geschmack jetziger Zeiten, bestehend in drei Clavierpartien«.

Trisemitonium (lat.) = drittehalber Ton, Bezeichnung der kleinen Terz.

Trite, der Name des zweiten Tons jedes der drei obern Tetrachorde im sogenannten vollkommenen oder unveränderlichen System der Griechen (siehe Griechische Musik, System und Tetrachord).

Trite Diezeugmenon, *Tertia divisarum,* der Ton c_1 im Tetrachord *Diezeugmenon* oder *Divisarum.*

Trite Hyperbolaeon, *Tertia excellentium,* der Ton f_1 im Tetrachord *Hyperbolaeon* oder *Excellentium.*

Trite Synemmenon, *Tertia conjunctarum,* der Ton *b* im Tetrachord *Synemmenon* oder *Conjunctarum.*

Tritonus, *Tritono,* die aus drei Halbstufen bestehende übermässige Quart: *f—g—a—h,* die ihrer melodischen Härte wegen aus dem ältern Kirchengesange verpönt war und auch in der neuern Zeit noch mit Vorsicht eingeführt werden darf (s. Querstand, Tonart u. s. w.).

Tritonius, Petrus, auf jeden Fall der lateinisirte Name eines deutschen Contrapunktisten, der zu Augsburg im Anfange des 16. Jahrhunderts lebte. Eines seiner Werke, aus der Druckerei von Ehrhardt Oglin hervorgegangen, gehört zu den ersten in Kupfer gestochenen Notenwerken. Die Noten sind auf fünf Linien gedruckt, der Diskant und Tenor stehen auf der einen, Alt und Bass auf der andern Seite. Das Werk enthält 22 Stücke, zu denen einige der Verse aus dem Horaz entnommen sind. Der Titel des Werkes, in Form eines Bechers gedruckt, lautet: »*Melopoiae seu harmoniae tetracenticae super XXII genera carminum heroicor. elegiacor. lyricor. et ecclesiasticor. hymnor. per P. Tritonium et alias doctos sodalitatis literariae nostrae Musicos secundum naturas et tempora syllabarum et pedum compositi et regulati, ductu Chunrandi Celtis foeliciter impressa*« (Impressum Augusta Vindelicorum, ingenio et industria Erhardi Oglin, 1507, in Fol.). Das Werk ist bereits sehr selten.

Tritonshorn *(Murex tritonis L.),* eine Schneckenart, zur Familie der

Hydrobranchien gehörig, deren bauchiges, längliches Gehäuse von den Südsee-Insulanern als Trompete oder Signalhorn im Kriege gebraucht wird. Das Tritonshorn hat einen aussergewöhnlich starken Ton und wurde deshalb auch von den alten Römern in ihren Kriegen zu gleichen Zwecken verwendet.

Tritthârfe, s. v. a. Pedalharfe, s. Harfe.

Tritto, Dominico, Sohn des nachstehend Genannten, und von diesem in der Composition unterwiesen, machte sich als dramatischer Componist bekannt durch die Opern: »*Zelinda e Rodrigo*«, opera semi seria, in zwei Akten. »*La Parola d'onore*«, ein Akt, 1815. »*Il Trionfo di Trajano*«, op. seria, 1818.

Tritto, Giacomo, italienischer Operncomponist, geboren im Jahre 1734 (nach Einigen 1732) zu Altamura in der Provinz Bari im Königreiche Neapel, trat 11 Jahre alt in das Conservatorium della Pietà de' Turchini zu Neapel und widmete sich zuerst dem Violoncellspiele, worauf er in der Composition von dem berühmten Cafaro Unterricht erhielt. Nach dem Tode Cafaro's (1787) schien er sein wirklicher Nachfolger werden zu sollen, doch die Stelle erhielt der von Russland heimgekehrte Paisiello. Endlich wurde er im Jahre 1799 zum Professor der Harmonielehre am Conservatorium della Pietà, dann nach dem Tode des Contrapunktisten Nic. Sala (1800) zum Professor der Compositionslehre und endlich vom König zum Kapellmeister ernannt. Tritto beschäftigte sich viel mit Componiren für die grössten Theater Italiens, sowie für die Kirche. Von seinen zahlreichen Opern sind die besten: »*Il Principe riconosciuto*« (1780), »*La scuola degli amanti*« (1781), »*La vergine del sole*« (1787), »*La prova reciproca*« (1789), »*Ginevra di Scozia*« und »*Gli Americani*«, »*Arminico*«, »*I Ragiri scoperti*«, »*Cesare in Egitto*«. Seine vorzüglichsten Kirchencompositionen sind: 1 Messe für 8 Realstimmen und 2 Orchester; ein vierstimmiges Credo; 1 Beatus vir und 1 Miserere für 2 Chöre. In den letzten Jahren (1821) erschienen von ihm in Mailand im Drucke: »*Partimenti*« (Generalbassbeispiele) und eine »*Scuola di Contrappunto*« (Mailand, 1822). Tritto war als ein sehr rechtlicher Mann allgemein geachtet und starb am 17. Septbr. 1824 in Neapel.

Trittschuh, bei Kastenbälgen der Ring, in welchen der Calcant (Balgentreter) den Fuss steckt, um den Balg wieder aufzuziehen.

Tritus, der dritte Kirchenton, *F* lydisch, s. Tonart.

Trochaeus, ein metrischer Fuss aus einer langen und darauf folgenden kurzen Silbe bestehend — ◡, s. Versfuss.

Trössler, Bernhard, liess sich gegen 1806 in Paris als Lehrer nieder und starb dort 1828. Er veröffentlichte zwei Unterrichtsbücher: 1) »*Traité général et raisonné de musique dédié à la mémoire de Gluck, Haydn et Dusseck*« (Paris, chez l'auteur, 1825, in 4°, 130 p.). 2) »*Traité d'harmonie et de modulation selon les six mouvements de la basse*« (Paris, Pleyel, in Fol.).

Trofeo, Roger, Kapellmeister der Kirche de la Scala zu Mailand gegen Ende des 16. Jahrhunderts, veröffentlichte: »*Canzonnette a sei voci*«, lib. I (Venedig, 1589, in 8°). »*Canzonette a tre con alcune di Giov. Domenico Rognone*« (in Milano).

Trois deux, der $^3/_2$-Tact.

Trois huit, der $^3/_8$-Tact.

Trois quatre, der $^3/_4$-Tact.

Trois seize, der $^3/_{16}$-Tact.

Trois un, der $^3/_1$-Tact.

Trojano, Anton, lateinisch Trojanus, bekannt durch eine vierstimmige Motette: »*Jubilate Deo omnis terra*«, welche sich im dritten Bande der von Tylman Susato 1547 zu Antwerpen veröffentlichten Sammlung: »*Sacrarum cantionum quatuor vocum, vulgo Moteta vocant, ex optimis quibusque hujus aetatis musicis selectarum Liber etc.*« befindet.

Trojano, Joannis, Kapellmeister in Rom, wurde zu Todi im Kirchenstaate geboren. Er folgte im Amte als Kirchenkapellmeiser an Maria Maggiore

dem Annibal Stabile 1596. Im Jahre 1600 nahm F. Soriano diese Stelle ein, es ist jedoch nicht festgestellt, ob T. in jenem Jahre bereits starb oder veranlasst wurde, diese Stelle aufzugeben. Von seinen Compositionen ist nur das Bruchstück einer Motette: »*Plange quasi Virgo*«, das Kircher in seiner »*Musurgia*« als Beispiel für den *Affectus dolorosi*, pag. 601, und darnach Reissmann in seiner »Musikgeschichte«, Bd. II, pag. 150, 151 mittheilte.

Trojano, Massimo, Musiker der Neapolitanischen Schule, gehörte 1568 zur Kapelle des Kurfürsten von Baiern zur Zeit als Orlandus Lassus Kapellmeister derselben war. Im genannten Jahre gab er bei Adam Berg in München folgende Sammlung heraus: »*Discorsi di triomfi, giostre apparati, e delle cose più notabile fatte nelle Nozze dell' illustr. et eccellent. Signor. Duca Guglielmo etc.*« In der Vorrede stellt er für das folgende Jahr das vierte Buch mit seinen neapolitanischen Vilanellen und fünfstimmigen Madrigalen, nebst solchen von Orl. Lassus und andern Musikern in Aussicht. Sonst ist von Trojano noch bekannt: »*Il terzo libro delle sue Rime e Canzoni alla Napolitana a tre voci colla Battaglia della Gatta, e la Cornachia, et una Amascherata alla Turchesca a cinque voci et una Moresca novamente fatta*« (Vinegia, Girolamo Scotto, 1568, kl. in 4° obl.). Von 1593 an gehörte Trojano nicht mehr zu den Mitgliedern dieser Kapelle.

Tromba, Guglietto, erster Violonist an der Kirche des heiligen Antonius zu Padua, war Schüler Tartini's und erhielt nach dessen Tode seine Stelle.

Tromba, die Trompete (s. d.).

Tromba marina, das Trumbscheit (s. d.), Marin-Trompete.

Tromba sorda, die durch eine Sordine gedämpfte Trompete, klingt einen Ton höher wie aus der Ferne.

Trombare = Trompete blasen.

Trombata, *trombettata*, das Blasen der Trompete.

Trombe. Unter diesem Namen beschreibt Altenburg in seiner Trompeter- und Paukerkunst (S. 126) ein zum Schlagen bestimmtes Saiteninstrument, in Form einer gegen zwei Ellen langen Lade, deren obere Decke mit einem runden Schallloch durchbrochen ist. Ueber diesem Resonanzkasten ist eine starke Contrabasssaite aufgespannt, welche durch den Steg so getheilt wird, dass (nach Paukenart) der eine Theil in *c*, der andere in *G* stimmt. Sie wird mit Holzklöppeln geschlagen, wodurch ein den gedämpften Pauken ähnlicher Klang entsteht. Es ist also dies Instrument ein Stellvertreter für die Pauken. Die Verwandtschaft mit dem Trummscheit *(tromba marina)* ist nicht zu verkennen. Auffallend ist, wie der Ausdruck *trombe* dazu kommt, ein Schlaginstrument zu bezeichnen; jedenfalls liegt eine Wortverdrehung vor, die sich dadurch erklärt, dass im Althochdeutschen nur ein gemeinsames Stammwort *drumme* für Trummel (Trommel) und zugleich für das Blasinstrument *drommet* (Trompete) vorhanden war. — Ueber den Ursprung und das Alter dieses Instruments sagt Altenburg nichts. Scheinbar haben wir hier eine Variante oder Umgestaltung des aus dem Monochord hervorgegangenen Trummscheits vor uns, indem man dieses einsaitige Instrument nicht blos zum Trommeln (worauf sein deutscher Name hindeutet), sondern auch zum Geigen verwendete. Letzteres war vermuthlich der spätere Gebrauch.

Trombetti, Ascanio, Bolognesischer Componist, welcher in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Neapel lebte, wo er mehreres veröffentlichte, darunter: 1) Drei Bücher »*Canzoni alla napoletana a tre voci*« (Venedig, 1572, 1577, 1581), Münchener Bibliothek. 2) »*Musica a più voci*« (Bologna, Rossi, 1585, in 4°).

Trombetti, Augustin, berühmter Bolognesischer Guitarrist, im Anfange des 17. Jahrhunderts geboren, gab heraus: »*Intavolatura di sonate novamente inventate sopra la Chitarra spagnuola, libri due*« (Bologna, 1639, in 4°).

Trombettiere, ein Trompeter.

Tromboncino, eine Sackpfeife.

Tromboncino, Bartolomeo, Componist von Frottoles, war in Verona in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts geboren. Compositionen der genannten Art von T. sind in der folgenden Sammlung vom Jahre 1509 enthalten: *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantor e sonare col Lauto. Libro Primo. Francisci Bossinensis Opus. Impressum Uenetiis: per Octavianum Petrutium Forosempronienſem: Cum priuilegio inuictissimi dominij Uenetiarum: quod nullus possit intabulaturam Lauti imperimere: sub penis in ipso priuilegio contentis«* (Die 27 Martij, 1509, in Querquart); enthält 70 Lieder und 26 Ricercari. Die Tonsetzer der Lieder sind: Franc. Anna' Josq. d'Ascanio, Ant. Capriolus, Phil. de Luprano, Mich. Pesentus, Nicolo Pisaro, Bart. Tromboncino, P. Zanin und Ungenannte. Ferner: in den neun Bücher »Frottole«, herausgegeben von Petrucci in den Jahren 1504 bis 1508, und in: »*Lamentationum Jeremiae prophete, Liber secundus. Impressum Uenetiis, per Octauianum Petrutium Forosempronienſem*«. (Die 29 Martij Salutis anno 1506, in Querquart); enthält 10 dreistimmige Gesänge von Gaspar, Erasm. Lapicida und Bart. Tromboncino.

Trombone, die Posaune.

Trombone d'Alto, die Altposaune.

Trombone di Basso, die Bassposaune.

Trombone grande, die grosse Bassposaune.

Trombone grosso, die grosse Quartposaune.

Trombone maggiore, die grosse Altposaune.

Trombone piccolo, die kleine Altposaune.

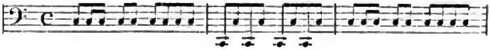
Trombone di Tenore, die Tenorposaune.

Tromlitz, Johann Georg, Flötist und Flötenfabrikant, geboren am 9. Februar 1726 zu Gera, lebte in Leipzig, wo er während einer Reihe von Jahren auch in Concerten auftrat, sich aber mehr durch Kraft, als durch Weichheit des Tones im Flötenblasen auszeichnete. Hauptsächlich geschätzt war er als Lehrer und Verbesserer der Flöten (durch Vermehrung der Mittelstücke und Klappen), deren er auch in den verschiedensten Qualitäten verfertigte. Eine Flöte von Buchsbaum, mit drei Mittelstücken, einer silbernen Klappe mit Elfenbein belegt, verkaufte er für vier Dukaten; die complicirteste mit sieben Mittelstücken und sieben Klappen und einem Fussstock mit einer *C*- und *Cis*-Klappe galt achtzehn Dukaten. (In Kramer's Magazin, Jahrgang I. S. 1013 ist Näheres darüber zu finden.) T. gab heraus: »Ueber die Flöten mit mehreren Klappen, deren Anwendung und Nutzen« (Leipzig, Böhme, 1800). Früher schon: »Kurze Abhandlung zum Flötenspielen« (Leipzig, Breitkopf, 1786, in 4°, 30 S.). Diese Schrift zu einer grösseren umgearbeitet erschien unter dem Titel: »Ausführlicher und gründlicher Unterricht, die Flöte zu spielen« (Leipzig, Böhme, 1791, in 4°, 376 S. und 22 S. Vorrede). Die Compositionen von T. sind folgende: »Sechs Partien für die Flöte«. »Drei Concerte für Flöte, zwei Violinen, Alt und Bass«. »Zwei Sonatenwerke für Clavier und Flöte«. »Eine Sammlung deutscher Gesänge«. T. starb in Leipzig am 4. Febr. 1805.

Trommel, franz.: *Tambour*, ital.: *Tamburo*, ein uraltes Schlaginstrument, welches schon bei den Hebräern als Pauke *(Toph)* und als Trommel *(Maanim)* mit ihren verschiedenen Abarten verwendet wurde. Zu den Trommeln im Allgemeinen gehören eigentlich alle Gattungen von rhythmischen Schlaginstrumenten, bei welchen der tonerregende Körper ein Fell ist, das, über Reifen gespannt, auf irgend eine Weise durch Schläge in Vibration gesetzt wird. Das Instrument, welches jetzt vorzugs- und unterscheidungsweise diesen Namen führt, ist besonders beim Militär gebräuchlich und giebt einen einfachen, dumpf rasselnden oder schwirrenden Ton von sich, wenn man darauf schlägt. Es besteht aus einem Cylinder von Messingblech oder Holz, der oben und unten mit einem in einem Reifen befestigten Kalbfelle überspannt ist. Beide Reifen werden durch eine mehrmals durch dieselben gezogene Schnur, Trommelleine genannt, über dem Instrumentenkörper befestigt und vermittelst

verschiedener Schlingen, welche über die hin- und hergehende Schnur gestreift werden und diese zusammenziehen, können die Felle durch den Stellschlüssel mehr oder weniger angestrafft werden. Ueber das untere Fell ist eine starke Darmsaite, die sogenannte Sang- oder Schnarrsaite, gezogen, welche vibrirend gegen dasselbe rasselt, wenn das obere Fell mit den Klöppeln (Trommelstöcken) geschlagen wird. Der Cylinder bei unseren jetzigen Militärtrommeln ist ganz flach. Die Trommelstöcke sind Stäbe aus hartem Holze, je nach der Grösse der Trommel 10—16 Zoll lang und vorn mit einem ovalrunden Knopf versehen. Obgleich die Trommel nur einen einzigen Ton hat, so kann doch durch das einfache oder doppelte Schlagen, durch Stärke und Schwäche, Schnelligkeit und Langsamkeit des Schlages viele Veränderung in dem Trommelschlage hervorgerufen werden. Daher wird auch beim Militär der Trommelschlag zu verschiedenen Zeichen und Commandos benutzt. Auch dient er dazu, beim regelmässigen Marsche den Schritt in gleichem Tempo (rhythmisch) zu erhalten und dadurch die Anstrengungen der Marschirenden zu erleichtern oder die Janitscharen-(Infanterie-)Musik zu unterstützen. Die Manieren beim Trommelschlagen bestehen aus dem Wirbel, dem Schleifschlag, Doppelschlag u. s. w. Bei Trauermärschen wird die Trommel durch ein auf das obere Fell gelegtes Tuch und Umwickelung der Sang- oder Schnarrsaite gedämpft. Es giebt verschiedene Arten: 1) die grosse oder türkische Trommel (franz.; *grosse caisse*, ital.: *gran cassa*), die grösste Art, drei- bis viermal grösser. Bei ihr ist der Cylinder immer von Holz und fehlt beim untern Fell die Schnarrsaite. Man schlägt sie mit einem Klöppel, dessen grosser Knopf einen weichen Lederüberzug hat. Daher kann auch immer nur ein Schlag darauf geschehen, der einen gleichförmigen Ton hervorbringt. Sie wird hauptsächlich bei der Janitscharenmusik gebraucht oder ausnahmsweise in grossen Orchestern mit starker Besetzung der Blasinstrumente. Zu diesen Schlägen lässt man gewöhnlich die Becken ertönen. Da sie keine bestimmte Tonhöhe hat, kann sie als rhythmische Accentuation zu jeder Harmonie dienen und wird gewöhnlich mit der Note *C* im zweiten Zwischenraum im Bassschlüssel notirt. 2) die Wirbel- oder Rolltrommel (ital.: *Tamburo rulante*), gewöhnlich zu dumpfen Wirbeln dienend, die mit dem Trillerzeichen *(tr.)* bezeichnet werden; notirt wird sie auch im Bassschlüssel. 3) die Militärtrommel, lauter und heller an Schall als die Rolltrommel, sonst ebenso wie diese behandelt. Die Italiener führten die grosse Trommel zuerst in den Opern ein, wahrscheinlich zunächst nur, um in den grossen Räumen ihrer Theater und bei rauschender Musik den Takt vernehmbar zu markiren. Früher gehörte diese Trommel ausschliesslich nur der Janitscharenmusik an. Hieraus geht denn auch hervor, dass sie nur da in Orchestern Anwendung finden darf, wo volle Accorde tönen und es nothwendig wird, bei rhythmischen Accenten starke Effekte zu erreichen. Wer höheren Sinn für Kunst hat, wird daher auch der Trommel die untergeordnete, richtige Stellung in seiner Musik anweisen. Wo es darauf ankommt, Schlageffekte zu erzielen, da mögen die Kalbfelle rasseln, aber sonst empfehlen wir die grösste Sparsamkeit beim Gebrauch derselben in einer vollen Orchestermusik. *Suum cuique* sagen wir. Der Janitscharenmusik ausschliesslich, aber nicht auch der Jäger- und Cavalleriemusik gehört die Trommel. Schon die Inder bedienten sich im Kriege einer Art länglicher schmaler Trommel, Dole genannt, die dem Tambour um die Schulter hängt. In gewissen Tempeln bediente man sich der Trommel »Oudoukai«, in andern der Trommel »Pambe«. Die Ulemas bei den orientalischen Völkern führen immer verschiedene Arten von Trommeln mit sich und trommeln sich damit von den Gläubigen die Almosen ein.

Trommelbass nennt man spottweise einen Bass, der mehrere Tacte hindurch nur aus der Wiederholung desselben Tons, im Einklang oder in Octaven besteht.



Trommelfell heisst der Ueberzug der Trommel aus Pergament, von Eselshaut oder weichgarem Kalbfell gefertigt, mit dem die Trommel bezogen und das hier schallerzeugend verwendet wird (s. Trommel).

Trommelklöppel heissen die beiden Stöcke von hartem Holze, je nach der Grösse der Trommel 10—16 Zoll lang, mit denen das Trommelfell geschlagen wird, um es tönen zu machen. Sie sind zu diesem Behufe vorn mit einem Knopf versehen.

Trommelleine nennt man die hanfene Schnur bei der Trommel, durch welche es möglich wird, dem Trommelfell die gehörige Spannung zu geben. Sie ist durch die, in den beiden hölzernen Reifen, welche die beiden Trommelfelle über dem Cylinder festhalten, befindlichen Löcher gezogen und mit den Enden an den Stellschlüssel befestigt, so dass vermittelst der Schleifen (s. u.) dem Instrument die nöthige Stimmung gegeben werden kann.

Trommelschleifen sind feste Lederstreifen, welche um je zwei Stück der Leine so gelegt sind, dass diese zwei spitze Winkel bilden. Durch Verschiebung dieser Schleifen wird die Spannung des Trommelfells erhöht oder vermindert und dadurch der Klang natürlich verändert.

Trommelschlag: die verschiedenen Arten desselben sind der Wirbel, der mit einem »*tr.*« oder [Zeichen] bezeichnet wird, der Doppelschlag und der Schleifschlag, die mit kleinen Noten angedeutet werden:



Trommelstöcke, s. Trommelklöppel.

Trommeten, s. Trompeten.

Trommeten, s. Schlechtblasen.

Trompeo, Bened., Dr. med., aus Sardinien gebürtig, lebte in Turin und veröffentlichte eine Abhandlung, die menschliche Stimme betreffend: »*Memoria sulla voce considerata nel triplice rapporto fisiologico-pratico*« (Turin, Pomba, 1822, in 8°, 42 S.).

Trompete, ital.: *tromba*, auch *clarino*, lat.: *tuba*, franz.: *trompette*, ein im Theater- und Concertorchester sowie in der Militärmusik sehr gebräuchliches Blechblasinstrument, besteht aus einer Röhre, zumeist aus Messingblech gefertigt, zusammengelöthet und inwendig verzinnt. Bis auf etwa zwei Fuss vor der Mündung ist ihre Weite gleichmässig und beträgt $^1/_2$ Zoll; von da an aber beginnt sie nach und nach zu wachsen und läuft in einen Schallbecher (Schalltrichter, auch Stürze genannt) aus. Angeblasen wird die Trompete mit einem kesselförmig ausgetieften Mundstück, ähnlich dem der Posaune, nur nicht so weit und tief. Die Röhre, eigentlich acht Fuss lang, ist der bequemen Handhabung wegen zweimal zusammengebogen und die Biegungen sind aneinander gelöthet. Wie das Horn, die Posaune und die Trommel gehört auch die Trompete zu den ältesten musikalischen Instrumenten. Die ältesten Völker der frühesten Zeit bedienten sich ihrer im Krieg, zum Zusammenrufen des Heeres und des Volks bei öffentlichen Versammlungen und Opfern. Alle Abbildungen aber, welche wir in den Werken der Geschichtschreiber von diesem Instrument finden, stellen dasselbe in Form eines Füllhorns dar. Es giebt verschiedene Arten von Trompeten. Die Hauptart ist die Naturtrompete, deren Röhre keine Tonlöcher hat, so dass die verschiedenen Tonhöhen allein durch die Verschiedenheit der Lippenstellung und des Anblasens (den Ansatz) hervorgebracht werden. Die Scala der Naturtrompete, welche auf diese Weise hervorgebracht werden kann, ist: C c g $\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{b}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$ ($\bar{\bar{f}}$ $\bar{\bar{fis}}$) $\bar{\bar{g}}$ $\bar{\bar{a}}$ $\bar{\bar{b}}$ ($\bar{\bar{h}}$) $\bar{\bar{\bar{c}}}$. Vom eingestrichenen *c* an lassen sich auch die fehlenden Töne mittelst Lippendrucks und Stopfens erzielen; dieselben sind aber gegen die offenen bedeutend unwirksamer. Ueberhaupt ist der Umfang der Naturtrompete erst vom kleinen *g* an brauchbar;

die tieferen Töne sprechen schlecht oder gar nicht an. Um sie bei allen Tonarten gebrauchen zu können, wird die Trompete in verschiedenen Grössen angefertigt, die den betreffenden Grundtönen entsprechen. Notirt werden alle Stimmungen in *C-dur* (im Violinschlüssel), aber nur die *C*-Trompete klingt übereinstimmend mit der Notirung, die andern transponiren. Die gewöhnlichsten dieser Stimmungen sind die in tief *B*, *C*, *D*, *Es*, *E*, *F*, *G*, *As*, hoch *A*, *B*, *C*. Die Scala jeder dieser Stimmungen kann durch den Aufsatz eines Krummbogens oder Setzstückes, wodurch die Röhre verlängert wird, um einen halben Ton tiefer gestimmt werden, woraus dann sich noch die fehlenden Tonarten ergeben. Da die für ein Tonstück erforderliche Stimmung nicht aus der Notirung zu ersehen ist, so wird sie besonders ausgedrückt, z. B. Tromba in *F*, *C*, *B alto*, *B basso* etc. Im Forte ist der Klang der Trompete stark, glänzend, heroisch und schmetternd. Wie beim Horn (Waldhorn) hat man auch bei der Trompete viel an der Ergänzung ihrer Scala durch die chromatischen Töne (ohne Beihülfe des Stopfens) gearbeitet. Zur besseren Hervorbringung der chromatischen Töne erfand Meyer in Hamburg (1760) ein eigenes Mundstück, Michael Wögel (auch Wöggel) in Carlsruhe (1780) die mit Zügen versehene Inventionstrompete, der Hoftrompeter A. Weidinger in Wien (1801) die Klappentrompete, der Goldarbeiter Christ. Fr. Nessmann zu Hamburg (1809) verborgene Klappen unter dem Gebinde, die eine rein intonirte chromatische Scala ergeben. Durch die Anwendung des Stölzel'schen Ventilsystems sind alle eben angeführten Trompetenerfindungen verdrängt worden. Die Ventile (s. d.), wodurch die einfachen Waldhörner und Trompeten eben zu chromatischen oder Ventil-Instrumenten werden, sind 1817 durch den Königl. Kammermusikus Heinrich Stölzel (auch Stölzl) in Berlin erfunden, und vermöge ihrer können alle Töne der chromatischen Scala, im Umfange von beinahe drei vollen Octaven, offen, ohne Beihülfe des Stopfens, hervorgebracht werden, indem der Gebrauch eines oder mehrerer Ventile etwa eine *F*-Trompete in eine *E*-, *Es*- oder *D*-Trompete umwandelt und die Tonstufen dieser Stimmungen alsdann zur chromatischen Scala sich ergänzen. Stölzel brachte zuerst zwei Ventile an; C. A. Müller in Mainz fügte 1830 noch ein drittes hinzu. Lässt man die Ventile (Pistons) ausser Thätigkeit, so verwandelt man das Ventilinstrument wieder in ein einfaches Naturinstrument. Die mittlern Trompetenstimmungen sind für Anwendung von Ventilen die geeignetsten. Ventiltrompeten in *Es*, *E* und *F* sind die gebräuchlichsten. In Orchestermusiken sollte die Trompete niemals über klein *e* bis zweigestrichen *g* hinausgehen. Die *B*-Trompete steht einen Ton tiefer als die Violine und ist dem *B alto* des Hornes gleich. Die *C*-Trompete ist mit der Violine gleich und daher um eine Octave höher als das *C*-Horn. Die *D*-Trompete steht einen Ton höher als die Violine und um eine Octave höher als das *D*-Horn. Gleiches Verhältniss findet bei der *Es*-Trompete und bei der *E*- und *F*-Trompete statt. In früheren Zeiten hatten die Trompeter, welche sehr in Ehren standen und eine eigene Zunft bildeten, zur Bezeichnung der Octaven wunderliche, gleichsam zunftmässige Namen eingeführt. So hiess bei ihnen das grosse *C* Flattergrob, wahrscheinlich, weil dieser Ton etwas unsicher und zitternd klingt: das kleine *c* Grobstimme und das kleine *g* Faulstimme, ohne Zweifel, weil diese Stimme den Ton *g* oft nacheinander zu blasen hat, da er sowohl als Quinte der Tonika wie als Grundton des Dominantaccordes oft vorkommt, faul an seiner Stelle bleibt. Das Blasen der Grundstimme hiess Principalblasen, und das der Oberstimme, wo auch Solosätze vorkommen, Clarinblasen. Das Schmettern nannte man trommeten, und dem entgegen das sanfte, leise Intoniren schlecht blasen. Daher übersetzte auch Luther so die Stelle 4. Mos. 10, 1—10. Händel hat in seinem »Messias« bei der Bass-Arie »Sie tönt, die Posaune« die Trompete melodiös wirksam benutzt.

Trompete, *Tromba*, *Clarino*, in der Orgel ein sehr brauchbares und charakteristisch schönklingendes Manual- und Pedalrohrwerk, mit trichterförmigem Aufsatzrohr, wie bei der Posaune, aber mit engerer Mensur und dem ent-

sprechend schwächern Zungen und schmalerm Mundstück. Sie hat in der Regel 8 Fuss, seltener 16 oder 4 Fuss und ist meist durchweg aus gutem Metall gebaut; die Holzpfeifen sind nicht zu empfehlen. Ein 8 Fuss-Trompetenregister im Manual eignet sich vortrefflich zur Führung des *Cantus firmus* und im Pedal giebt es namentlich den 16 Fussregistern grössere Klarheit.

Trompet-Marine, das Trumscheit (s. d.).

Trompetenfest wurde am ersten Tage des siebenten Monats (Nissan) im Tempel begangen (s. v. a. Sabbath des Blasens), 5. Mose 29, 1. Man hält es für das Erntefest der Juden.

Trompetengeige, das Trumbscheit (s. d.).

Trompeter nennt man die Trompete blasenden Musiker. Sie bildeten in den frühen ersten Jahrhunderten der Entwickelung der Instrumentalmusik als gelernte Hof- und Feldtrompeter mit den Heerpaukern eine besonders priviligirte Zunft, Cameradschaft genannt. Die Hof- und Feldtrompeter und Heerpauker standen unter der unmittelbaren Jurisdiction der Fürsten und es wurde als eine besondere Gnade betrachtet, dass der Kaiser Sigismund der Stadt Augsburg 1426 das Privilegium ertheilte, Stadttrompeter zu halten, da die andern freien Reichsstädte sich nur mit Thürmern begnügen mussten. Später erst erhielten gegen entsprechende Gegenleistungen auch die andern freien Reichsstädte die gleiche Vergünstigung. Die Privilegien der Pauker und Trompeter wurden wiederholt bestätigt, so 1528 durch einen Reichsabschied. 1623 ertheilte Kaiser Ferdinand II. ihnen wiederum ein besonderes Reichsprivilegium, sowohl in Ansehung ihrer Kunst, wie ihres Ranges und 1630 wurde es aufs neue bestätigt und erläutert. Diese Privilegien bestätigten alles, wie es ausdrücklich heisst: »so wie es uhralters gebräuchlich«. In diesen Privilegien wird die Kunst der Trompeter und Pauker ausdrücklich als eine »adelich ritterlich freie Kunst bezeichnet, und immer hervorgehoben, dass man einen Trompeter oder Pauker einem Offizier gleichhalten solle und dannhero nach dem Kriegsrecht kein Trompeter mit den Lieutenants und andern geringern Offizieren zur Wacht und Parthei commandirt ohne dem Rittmeister Dienste zu thun angehalten werde«.

Man hat es deshalb nicht obenhin und als eine blosse Zierrath anzusehen, dass man die Trompeter bei Hofe sowohl, als im Felde, mit Federn auf den Hüten, folglich mit einer sonst den Rittern oder nach der heutigen angenommenen Redensart den Cavalieren blos zukommenden Tracht erblicket. Es ist dies vielmehr ein Merkmal ihres Ansehens und Fürzuges dessen sie vor undenklichen Zeiten schon theilhaftig gewesen. Dies Ansehen verdankten sie wohl nur der nähern Beziehung, in welcher sie zu den Gewaltigen der Erde standen. Johann Ernst Altenburg giebt in seinem: »Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst« (Halle, 1795) ihre Verrichtungen wie folgt an. Darnach hatten sie: Die Abgesandten zur Audienz einzuholen, diese wie andere Grosse zur Tafel einzuladen, auf der Reise die herrschaftlichen Quartiere vorher zu reguliren, die Aufsicht sonderlich während der Tafel über die Livréebedienten zu haben; vornehmlich wurden sie aber auch in wichtigen Angelegenheiten verwendet, weshalb ihnen gewöhnlich ein Pferd gehalten wurde. In der Bestallung eines solchen Trompeters heisst es nach Fürstenau: »Zur Geschichte der Musik und des Theaters«, 1861, I, pag. 197: »Insonderheit aber soll er sich nach Uns, Unsern Ober- und Hof-Marschall Befehlich richten, auff denen Reisen zu denen ihn bestimmten Stunden auffwarten, zur Taffel blasen, sich im Felde zu verschicken und worzu Wir ihn tüchtig erkennen, ieder Zeit gehorsam und verschwiegen, auch zugleich nach der *Musica* gebrauchen lassen und alles andere thun, was einem getreuen Diener und Hoff-Trompeter gegen seinen Herrn eignet und gebühret«. Der Ort, wo sie täglich ihre Stücklein bliesen und damit zu Tisch aufforderten, hiess darnach »Trompetergang« und »Trompeterstuhl« und die Bezeichnung »Trompetertisch« ist gleichfalls hierauf zurückzuführen. Die Reiterbestallung

von 1670, zu Speier erneuert, hebt ausdrücklich hervor, dass der Trompeter keines Passport bedürfe, sondern ohne dasselbe in das feindliche Lager einrücke, »wann er nur in seine Trompete stosset, keinem andern war das erlaubt«. Dabei halfen sie den Glanz der Höfe jener Zeit vermehren; v. Seckendorf rechnet sie mit zum Staate eines Fürsten, denn ausser »dass der Klang der Trompete solenner und erhabener sich ausnimmt, macht ein grosser Herr auch viel Aufsehen, wenn er ein oder zwei Chöre in prächtiger Livrée gekleideter Trompeter und Pauker mit silbernen Instrumenten aufstellen kann, die bei Galla und Freudentagen das menschliche Herz durch ihre hinreissende Musik jedes Affekts empfänglicher machen« und Altenburg setzt ganz ernsthaft hinzu: »Hat auch ein Fürst eine noch so gute Kapelle, Jägerei, Marstall und andere dergleichen Ministeriales, und hält nicht wenigstens ein Chor Trompeter und Pauker, so scheinet meines Erachtens an der Vollkommenheit seines Hofstaats etwas zu fehlen«. Dieser bevorzugten Stellung, welche die Zunft der Hoftrompeter und Heerpauker einnahmen, entsprechen auch die Bestimmungen über das Verhalten derselben, wie über die Aufnahme als Lehrlinge. Darnach durften Trompeter und Pauker ihre Instrumente nur im Dienste und niemals in Gemeinschaft mit nicht zünftigen Musikern gebrauchen; es war ihnen unter Androhung von hohen Strafen verboten mit Stadtpfeifern zu trompeten oder zu pauken, während ihnen andere Instrumente mit jenen in Gemeinschaft zu spielen gestattet war. In die Zunft aufgenommen zu werden konnte nur, wer bei einem priviligirten Trompeter oder Pauker eine bestimmte Zeit ausgelernt hatte und freigesprochen war. Zur Erlernung dieser ritterlichen Kunst war aber ehrliche Geburt und ehrliches Herkommen nöthig, ebenso dass der Lehrjunge keiner Leibeigenschaft oder Unterthänigkeit angehörte.

Als Reichserzmarschall hatte der Kurfürst von Sachsen die Schutz- und richterliche Gerechtigkeit über sämmtliche Hof- und Feldtrompeter und Hof- und Heerpauker des ganzen deutschen Reichs, und dass er sie auch thatsächlich ausübte, davon geben eine ganze Reihe noch erhaltener gefällter Erkenntnisse in den verschiedensten Rechtshändeln Zeugniss. In Dresden gab es, nach Fürstenau (a. a. O.), 1680 zwanzig Hoftrompeter inclusive eines Oberhoftrompeters; drei Pauker, einen Pauken- und einen Trompetenmacher mit einem jährlichen Gagenetat von 4405 Thlr. 6 Gr. Der Oberhoftrompeter hatte 300 Thlr. Besoldung, der höchste Gehalt eines Trompeters war 250 Thlr., wobei er sein Pferd selbst erhalten musste, bei 200 Thlrn. stellte es der Hof. Zu jeder Zeit gehörten dazu ferner noch Hoftrompeter- und Paukerlehrjungen, die unterrichtet und nach beendeter Lehrzeit freigesprochen worden. Für einen solchen waren jährlich 28 Thlr. für Schuhe und Wäsche und 7 Thlr. für Quartier ausgesetzt. Ausserdem bekam er Livrée und die Kost am Lakaientische. Bei Galla trugen die Hoftrompeter »gelbtuchene Trompeterröcke« mit schwarzem »Perpetuan« gefüttert, guten goldenen Gallonen und schwarz-sammetnen Schnüren verbrämt, französische Hüte mit goldenen leonischen Hutschnüren und schwarzgelben »Federturen«, sowie lange Gehenke von schwarzem Corduan mit goldenen und schwarzen Franzen besetzt. An den Trompeten hingen Fähnchen von schwarz-gelbem Damast, mit dergleichen seidenen Franzen und dem gestickten Fürstl. Wappen. Die bevorzugte Stellung, welche so die Trompeter und Pauker Jahrhunderte hindurch einnahmen, hatte zur nothwendigen Folge, dass sie auch einen seltenen Grad von Kunstfertigkeit im Gebrauch ihrer Instrumente erwarben. Die Trompeter waren wohl die einzigen Instrumentalisten, welche im 16. und 17. Jahrhundert ihre Instrumente wirklich virtuos zu behandeln verstanden und selbst die Pauker hatten ihrem Instrumente eine Art von virtuoser Behandlung abgenöthigt, die sie noch durch allerlei equilibristische Kunststücke zu erhöhen wussten. Namentlich aber die Künste der Trompeter wurden einflussreich für die Entwickelung der Instrumentalmusik, weil sie auch die andern Instrumentalisten zu gleichem Eifer anregten.

und dass sie direkt auch das Kunstwerk beeinflussten, sehen wir bei den beiden grössten Meistern des 18. Jahrhunderts, bei Bach und Händel.

Tronci, Philipp und Anton, berühmte Orgelbauer zu Pistoja in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Söhne Philipps, Louis und Benedikt, setzten das Geschäft des Vaters fort. Auch die dritte Generation, die Söhne Benedikts: Peter, Agathon und Josua, gehören in der Gegenwart zu den berühmtestens Orgelbauern Italiens.

Troparium heisst die, dem Kaiser Justinian I. zugeschriebene Hymne von der Gottheit Christi, die noch heute in der griechischen Kirche gebräuchlich ist.

Tropea, Giacomo, neapolitanischer Musiker, geboren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, veröffentlichte von seiner Composition: »*Madrigali a quattro voci, con due madrigali a cinque voci nel fine, libro primo*« (in Neapoli, per Constantino Vitali, 1592, in 4°). »*Madrigali a cinque voci*« (ibid. 1621, in 4°). »*Madrigali a quattro voci, libro secondo*« (ibid. 1622, in 4°).

Tropen, *Tropus*, nannte man im mittelalterlichen Gregorianischen Psalmengesange kurze melodische Formeln, welche den Psalmen-Responsorien- und Introitusversen angehängt und auf *Euouae*, die Vocale aus *Seculorum amen*, gesungen wurden. Zunächst hatte jeder Psalmenton (d. h. jede Kirchentonart) seinen regelmässigen Schluss, den Psalmenschluss; mit der wachsenden Ausbreitung des Gesanges mehrten sich auch diese Schlüsse, die aber, als von den ursprünglichen Schlüssen unterschieden, als Differenzen bezeichnet wurden. Wie die Tonarten nach der Praxis der St. Gallener Schule mit den Buchstaben *a—e—i—o—v—H—y—w* bezeichnet wurden, so auch die Psalmenschlüsse. War nur ein Buchstabe *a*, *e* oder *c* angefügt, so schloss der Psalm regulär mit der ihm zukommenden Melodie; nur die Abweichung wurde mit doppelten Buchstaben *ab*, *ob*, *oc* u. s. w. angezeigt. Der jedem Ton eigne *Tropus* erhielt beim Unterricht, um ihn dem Gedächtniss der Schüler besser einzuprägen, bestimmte Bezeichnung, wie z. B. der des I. *Adam primus homo* bezeichnet wurde, der II. *Noë secundus*, III. *Tertius Abraham*, IV. *Quatuor Evangelistae*, V. *Quinque libri Mosis*, VI. *Sex Hydriae positae*, VII. *Septem scholae sunt artes*, VIII. *Sed octo sunt partes*. Jeder dieser Tropen hatte meist mehrere Differenzen (*Differentiae tonorum*), auch *Definitiones* genannt, und ihre Anzahl scheint nicht nur nach den verschiedenen Jahrhunderten, sondern auch nach den verschiedenen Gegenden verschieden gewesen zu sein. Nach sanctgallischen Antiphonarien hatte der erste Ton neun *Differentiae*, der zweite zwei, der dritte fünf; nach andern hatte der erste nur fünf, der zweite keine, der dritte vier. Lucas Lossius giebt (*Erotemata*) für den ersten zwei, für den zweiten eine, für den dritten drei Differenzen an u. s. w. Aus dem Umstande, dass diese Tropen, da sie für jede besondere Tonart erfunden waren, diese auch besonders charakterisirten, ist zu erklären, dass bei den Theoretikern der Ausdruck:

Tropus auch gleichbedeutend mit Tonart, *Modus*, *Tonus*, Octavgattung gebraucht wurde und dass einzelne Schriftsteller mit

Tropi auch die Melodien der Psalmen, der *Doxologie* und der Versetten beim Responsoriengesange überhaupt bezeichnen.

Tropiańsky, Constantius, Clarinett- und Violinvirtuos, geboren im Jahre 1820 in Wilna, lernte frühzeitig auf verschiedenen Instrumenten, namentlich auf der Violine, Clarinette, Flöte und Piano spielen und kaum zum Jüngling emporgewachsen dirigirte er schon ein Orchester. Später unternahm er eine Kunstreise durch Italien, Frankreich, England, Deutschland, Polen und Russland. Im Jahre 1850 ging er nach Warschau, wo er sich als Clarinettvirtuos hören und bewundern liess. Später concertirte er in Moskau, wo er auch das Aljaber'sche Orchester dirigirte und reiste dann nach Sibirien, wo er in Tobolsk, Jrkutsk und Kiachta Concerte veranstaltete. Seit dem Jahre 1860 verweilte er in Warschau. Er schrieb kleinere Werke für Violine, Clarinette und den Gesang, sowie auch Instrumentalsachen im Sinfoniestil.

Troppo (ital.) = zu sehr, zu viel, wird zur nähern Bestimmung einer allgemeinen Tempobezeichnung verwendet, wie: *Allegro ma non troppo* = geschwind, doch nicht zu sehr.

Troschel, Wilhelm, Liedercomponist und Opernsänger, geboren 1823 in Warschau, lernte bei K. Hermann die Anfangsgründe der Musik und bei Freyer die Harmonielehre. Kaum 12 Jahre alt sang er schon auf den Kirchenchören in Warschau correkt die ihm vorgelegten Kirchencompositionen. Nachdem er sich tüchtig im Gesange ausgebildet, trat er im Jahre 1843 in der polnischen Oper »*Jeziero Wieszczek*« mit Beifall auf und zeichnete sich nicht nur in den polnischen Nationalopern »*Halka*«, »*Ibrabina*«, sondern auch in den französischen Opern »Robert«, »Hugenotten« u. s. w. und italienischen »Lucretia«, »Linda« u. s. w. durch die treffliche Auffassung und Durchführung seiner Rollen aus, wobei ihn seine starke und klangvolle Bassstimme, seine ausgezeichnete Gesangsweise und sein ausdrucksvolles Spiel trefflich zu Statten kamen. Auch als Liedercomponist erwarb sich T. einen günstigen Ruf und seine Lieder: »*Ona sie śmiala*«, »*Grajek*«, »*Lzy Róży*«, »*Skrzypki*«, »*Bocian*«, »*Lira*« gehören zu den beliebtesten und populärsten polnischen Liedern. Ausserdem schrieb er einige Instrumentalsachen und eine Gesangschule.

Trost, Caspar, Organist zu Jena im Anfang des 17. Jahrhunderts, gab von seinen Compositionen in den Druck: Begräbniss-Arie »Ich weiss dass mein Herr Jesus Christ«, für vier Stimmen (Jena, 1621). Hochzeit-Motette für acht Stimmen (ebenda 1623).

Trost, Gottfried Heinrich, ein vortrefflicher Orgelbauer zu Altenburg, arbeitete in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit vielem Ruhme. Seine bedeutendsten Werke sind: Die Orgel zu Dollstädt im Gothaischen von 20 Stimmen, 1709. Die Orgel in Waltershausen bei Gotha von 58 Stimmen, worunter ein zweiunddreissigfüssiger Untersatz und eine zweiunddreissigfüssige Posaune sich befinden, im Jahre 1730 für 6000 Thlr. erbaut; die vorzüglich schöne Orgel in der Schlosskirche zu Altenburg von 40 Stimmen, in den Jahren 1736—1739 verfertigt. Die Orgelbauer Friederici in Gera, Casparini in Königsberg, Joh. Jakob Groichen und Joh. Nic. Ritter hatten die Orgelbaukunst bei Trost erlernt.

Trost, Johann Caspar, der Aeltere, war Regierungsadvokat zu Halberstadt und Organist daselbst um 1660. Seine für seine Zeit nicht bedeutungslosen Schriften gelangten nicht zum Druck, es sind: »*Adversaria Musica, ad theoriam et praxin in 2 partes divisa*«. »*Praecepta Musicae theoreticae et practicae, Tabulis Synopticis inclusae*«. »*Organographia rediviva Michaelis Praetorii*«. »*Examen Organi pneumatici contra Sycophantas*, mit Zeichnungen und Kupfern«. »Ausmachung des Clavicimbel-Claviers u. s. w.« »Eigentliche Beschreibung der heutigen vornehmsten Orgeln in Deutschland und in den Niederlanden, mit historisch-mathematischen Anmerkungen«. »*Tractatus de modis musicis vindicatus*, mit Exempeln aus den berühmtesten Italienern«. »*L'Arte del Contrapunto ridotta in tavole da Gio. Maria Artusi da Bolg.*« »*Musica Practica, Thomas Morley*, aus dem Englischen«. »*Institution harmonique, Salom. de Caus*, aus dem Französischen, mit Anmerkungen, Zeichnungen und Kupfern«. »Dreissig Vorreden des Frescobaldi, Donati, Rovettan, Malgarini u. A. aus dem Italienischen«.

Trost, Johann Caspar, der Sohn des Vorigen und Hof-Organist zu Weissenfels, hat herausgegeben: »*De Iuribus et Privilegiis Musicorum*«. »Ausführliche Beschreibung des neuen Orgelwerks auf der Augustusburg Weissenfels, worinne zugleich enthalten, was zu der Orgelmacherkunst gehöre, wie nach allen Stücken eine Orgel disponirt, vermittelst des Monochords gestimmet und temperirt, die Stimme auf allerhand Arten verwechselt und ein neu Orgelwerk probirt werden solle« (Nürnberg, 1677, 72 S. in 12°).

Troubadours, *Trobadors* (provençalisch *Trobais*, nordfranzösisch *Trouvères*), von *trobar*, *trouver* = erfinden, hiessen die ritterlichen Sänger in Südfrankreich, welche vom 11. Jahrhundert an die Pflege der lyrischen Poesie

mit Eifer und Innigkeit übernahmen. In Südfrankreich, an der linken Seite der Loire, in Provençe und Catalonien hatte die Cultur seiner Einwohner bereits im 11. Jahrhundert eine hohe Stufe erreicht und das Romanische, was sie sprachen, war nicht nur vollkommen zur Schriftsprache ausgebildet, sondern auch so klangvoll und zugleich künstlerisch entwickelt, dass es die Bedingungen für den dichterischen Ausdruck vollständig erfüllte, für den Gesang ganz und gar geeignet war. Die Regenten der Provençe aber, die Grafen Berengar aus dem Hause Barcelona: Raimon Berengar III. (1167—1181), Bruder des Alfons von Aragon; Alfons II., dessen Sohn (1196—1209) und Raimon Berengar IV. (1209—1245) werden schon als Beförderer und Schützer der Dichtkunst und des Gesanges genannt; sie waren selbst als Dichter und Sänger thätig und versammelten die gleichgesinnten Standesgenossen an ihrem Hofe und bald stand der ganze Adel der Provençe im Dienste von Poesie und Musik. Doch galt ihr Eifer hauptsächlich der Dichtkunst und zwar namentlich der leichtern und graziösern Gattung des lyrischen Liedes. Sie dichteten Soulas *(solatio, soulagements)*, lustige und schalkhafte Lieder; Lais (Lieder), traurige und melancholische Gesänge; Pastourelles = Schäferlieder, Syrventen, Lobreden oder auch Satyren in bald bitterm, bald klagendem Ton und Tenson oder Tenzen (Tenzonen genannt), poetische Wettkämpfe. Diese letztern namentlich waren sehr beliebt und es ist bekannt, dass sich ein förmlicher Gerichtshof bildete *(Cours d'amour* oder *Corte d'amore)*, in welchem poetische Wettkämpfe ausgeführt wurden, bei denen die Damen die Entscheidung herbeiführten. Die meisten dieser Troubadours, namentlich die eigentlichen Hofdichter, waren zugleich des Singens und Spielens der Instrumente kundig und erfanden auch ihre Melodien selbst. Diejenigen, bei welchen dies nicht der Fall war, nahmen einen oder auch mehrere Spielleute in Dienst, die Jongleurs genannt wurden, weil sie in der Regel zugleich auch allerlei kurzweilige Künste trieben; sie waren zugleich Possenreisser (Joculatores) und Sänger, Chanteors, und spielten auch zum Tanz auf Estrumanteors. Der Jongleur tanzte, überschlug sich, sprang durch Reifen, fing kleine Aepfel mit zwei Messern auf, ahmte den Gesang der Vögel nach, liess Hunde und Affen ihre Kunststücke machen, lief und sprang auf einem hochgespannten Seil und spielte überhaupt den Lustigmacher.« Von Instrumenten, welche die Troubadours oder die Jongleurs bei der Begleitung ihres Gesanges in Anwendung brachten, werden die Viola, Harfe und Cither, die Rotta, Geige, Leier und Handpauke, Trommel, Castagnetten und Sackpfeife genannt.

Selbstverständlich hatten diese Jongleurs stets eine untergeordnetere Stellung dem Troubadour gegenüber inne; wenn dieser auch seine Melodien selbst erfand und sang, so sank er dadurch noch nicht zum Jongleur herab, erst wenn er dafür wie der Hofdichter Bezahlung nahm, wenn er um andern als Liebeslohn sang, musste er es sich gefallen lassen, Jongleur zu heissen. Dabei aber konnten die Troubadours selten die Dienste des Jongleurs entbehren. Selbst wenn er sein Lied gedichtet und auch mit der entsprechenden Musik versehen hatte, war es ihm nicht immer möglich, es selbst an die rechte Adresse zu bringen, und dazu bediente er sich des Jongleurs, der sein Lied »Vers und Ton« übers Meer trug und dessen Gewissenhaftigkeit und Kunstfertigkeit er sicher sein musste. Pierre von Auvergne (1155—1215) bittet die Spieler dringend, seine Dichtungen und Melodien nicht zu entstellen und von Guirault de Cabreira und Guirant de Calanson sind ausführliche Unterweisungen für ihre Jongleurs entworfen.

Auch in Nordfrankreich hatte die Freude an Dichtung und Musik unter dem Adel tiefe Wurzel geschlagen und sie führte hier noch zu einer ernsteren Pflege als in der Provençe, so dass im 12. Jahrhundert ganz Frankreich der Dichtkunst und Musik huldigte. Die ritterlichen Sänger hiessen hier Trouvèrs. Ausser den schon erwähnten mächtigen Gönnern sind noch zu nennen die Grafen von Toulouse, besonders Raimon IV. von St. Gilles,

der 1006 das Kreuz nahm, die Grafschaft Tripolis erwarb und mehr als den dritten Theil des provençalischen Sprachgebiets von Frankreich beherrschte. Raimon V. (1148—94), an dessen Hofe Peire Rogier, Bernart von Ventadour und Peire Raimon von Toulouse lebten; Raimon VII. (1222—1249), bei welchem Raimon von Miraval lebte; ferner sind noch zu nennen: Richard Löwenherz, Graf von Poitou (1169—1196), später König von England, selbst Troubadour; Wilhelm VIII. von Montpellier (1172—1204), Barral Vizgraf von Marseille, aus dem Hause Baux um 1180 Wilhelm V. von Baux, Graf von Orange (1182—1219), Robert Delphin von Auvergne (1169—1234), und unter den Frauen besonders Eleonore, Gattin Ludwig's VII. von Frankreich und von 1152 Heinrich's II., Herzogs der Normandie und Königs von England und Ermengarde, Vitzgräfin von Narbonne (1143—1192).

Einer der ältesten Troubadours ist Guillem von Portiers (1071—1127); ihre Blüthezeit erreichen sie mit Bernart de Ventadour, Bertran de Born, Arnaut Daniel, Guirant de Borneil von 1140—1250. Einzelne Melodien dieser Lieder sind uns erhalten, wie die von Chatelain de Couzy, vom König Thibaut von Navarra und einige Tanzlieder, welche beweisen, dass die Troubadours in Freiheit der melodischen Erfindung unsere deutschen Minnesänger überragen. Der bedeutendste Troubadour ist nach dieser Seite unstreitig Adam de la Hale (um 1270), der zugleich durch seine Liederspiele als Begründer der dramatischen Kunst in Frankreich galt; er wie Machaud waren zugleich mit den Künsten des Contrapunkts so weit vertraut, dass sie auch einzelne ihrer Gesänge mehrstimmig bearbeiten konnten.

Nach Italien gelangten diese Lieder durch den lebhaften Verkehr, der sich namentlich seit dem Beginne des 13. Jahrhunderts mit Frankreich entwickelte. Die glänzenden Feste der grossen und reichen Städte Florenz, Venedig, Genua, Padua u. s. w. lockten Troubadours und Jongleurs herbei und mit ihnen gewann die provencalische Poesie Boden in Italien. Hier hatte die Sprache noch nicht jene Festigkeit und Geschmeidigkeit erlangt, dass sie sich geschickt zum dichterischen Ausdruck erwies und so fanden sich die italienischen Trovatore von den Vorzügen und Reizen der Provencalsprache so angezogen, dass sie in dieser dichteten. Sie gingen nach dem südlichen Frankreich und wurden von den Fürsten hier eben so freundlich aufgenommen wie von den Troubadours. Darnach fanden sich auch in Italien Fürsten, wie Graf Azzo VII. von Este (1215—1264), der die berühmtesten Trovatore seiner Zeit an seinem Hofe versammelte, aber auch hier blieb die Provencalsprache die herrschende. Von den in der Volkssprache dichtenden Adeligen sind nur Franz von Assisi zu nennen und seine Genossen Giacopone von Todi, Bonaventura, Giacomini von Verona, welche Beiden mit hinreissender Liebesglut sangen. Erst Dante (geboren 1265) gab der Sprache seines Vaterlandes die dichterische Bedeutung und Petrarca erst erhob sie zum Ausdruck der innigsten und zartesten Liebe eines Einzelnen und machte die provencalische Dichtung in Italien verstummen.

Auch die Trobadores in Spanien hatten Anregung und Anleitung für ihre Sangesweise aus der Provence erhalten. Die Dichtkunst und Musik fanden auch hier an den Königen meist die thatkräftigste Unterstützung. Alphons II. († 1196), Peter II. († 1213), Peter III. († 1285) sind selbst unter die Trobadores zu zählen, und als die Kunst derselben zu verwildern drohte, stiftete Johann I., um dem vorzubeugen, eine eigene poetische Akademie: *de gaya Ciencia*, nach dem Muster der zu Toulouse 1324 errichteten Akademie *des Jeux fleureaux*; zwei andere Könige: Martin († 1409) und Ferdinand I. († 1416) erweiterten und erneuerten diese Anstalt und wohnten ihren Sitzungen bei; aber auch das hatte nur wenig Erfolg: mit dem Sinken des Ritterthums verfiel überall die ritterliche Poesie. Welch grosse Bedeutung diese ganze Phase der Dichtkunst und Musik, durch die ritterlichen Sänger in Deutschland (Minnesang), Frankreich, Spanien, Italien und England (Minestrels)

herbeigeführt, für die Entwickelung der Kunst im Allgemeinen hatte und wie sie in Deutschland den Meistersang und dann vor allem den Volksgesang beeinflussten, ist hier nicht weiter zu verfolgen. Mit dem Verfall des Ritterwesens, der ebenso von oben, durch die energische Ausbildung der monarchischen Gewalten, wie von unten, durch das nach Macht und Bedeutung ringende Bürgerthum im 15. und 16. Jahrhundert befördert wurde, verlor dies auch das Interesse an der Poesie; die Pflege derselben ging allmälig auf das Bürgerthum und auf das Volk über.

Troupenas, Eugène, geboren zu Paris 1799, studirte unter Wronsky Mathematik und betrieb aus Liebhaberei auch ernstlich die Musik. Wahrscheinlich diese zweifache Beschäftigung liess bei ihm den Gedanken entstehen, eine mathematische Musiktheorie zu entwerfen. Zwei hierauf bezügliche Briefe sind 1832 in der »*Revue musicale*« veröffentlicht: 1) »*Essai sur la théorie de la musique, déduite du principe méthaphysique sur lequel si fonde la réalité de cette science. Premier lettre à M. le rédacteur de la Révue musicale*«. 2) »*Seconde lettre à M. le rédacteur de la Revue musicale*«. Beide Briefe sind auch separat abgedruckt worden. T. begründete auch eine renommirte Musikverlagshandlung in Paris. Er starb am 11. April 1850.

Trousseau, Armand, Arzt in Paris, Mitglied der medicinischen Akademie, zu Tours 1801 geboren, hat viele Schriften herausgegeben, darunter: »*Traité pratique de la phthisie laryngée, de la laryngée chronique, et des maladies de la voix*« (Paris, Baillère, 1837, en vol. in 8°).

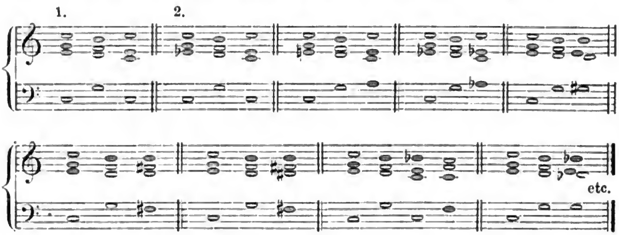
Trouvèrs (franz.), s. v. a. Troubadours (s. d.).

Trovadore (spanisch), s. v. a. Troubadour (s. d.).

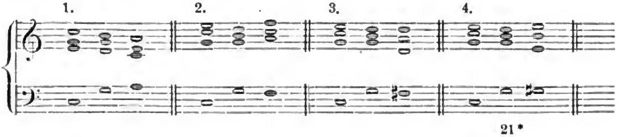
Trovatore (ital.), s. v. a. Troubadour.

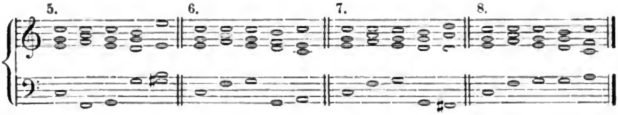
Truebensee, s. Triebensee.

Trugcadenz, Trugschluss, *Cadenza d'inganno, ficta, Cadence rompue, trompeuse,* auch unterbrochene Cadenz heisst die Auflösung des Dominantaccords nach einem andern als seinem tonischen Dreiklange:

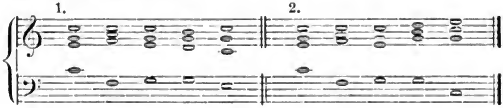


Unter 1. 2. geben wir hier die natürliche Auflösung des Dominantaccordes, die weitern Auflösungen sind Trugfortschreitungen. Der Dominantdreiklang ist nur dann zu einer Trugfortschreitung zu verwenden, wenn er wirklich als Accord des Ganzschlusses auftritt:





Die unter 1—4 verzeichneten Fortschreitungen sind nicht als Trugfortschreitungen zu betrachten, weil hier der Dreiklang auf der Dominant durchaus noch freie Bewegung hat, nicht nothwendig nach der Tonika sich zu bewegen braucht. In den folgenden Beispielen 5, 6, 7 und 8 dagegen ist er der entscheidende Accord der Schlusscadenz und man erwartet, dass er sich zum Schluss nach der Tonika wendet. Jede andere Wendung, die er nimmt, wird darum zum Trugschluss, zur Trugcadenz. Daher muss man aber auch die als solche bezeichnen, die ihn nicht nach dem Grund-, sondern nach dem Sextaccord führt, wie hier unter 1:



Der unter 2 verzeichnete Schluss ist nicht, wie doch häufig geschieht, unter die Trugschlüsse zu rechnen, wenn auch der Schlussaccord in die Terzlage eintritt, da es durchaus nicht nöthig ist, in der Octavlage zu schliessen. Seine häufigere Verwendung findet der Trugschluss in Concerten für ein Soloinstrument mit Orchesterbegleitung. Hier leitet er in der Regel die sogenannte Cadenz, in der der Solist seine besondern Forçen entwickelt, ein und ist dann noch durch eine Fermate wirksamer gemacht. Bei der Fuge bereitet er die Stretta vor.

Truhn, Friedrich Hieronymus, einer der bedeutendsten und geistvollsten Musiker der Gegenwart, ist am 14. October 1811 zu Elbing geboren. Schon als Knabe erregte er durch seine klangvolle und umfangreiche Stimme, wie durch sein ausgezeichnetes Gehör und die eigenthümliche Art seines Vortrags allgemeines Aufsehen, und als er dann, kaum 10 Jahre alt geworden, veranlasst durch das öffentliche Auftreten des Flötenvirtuosen Otto Kressner aus Dresden, seine Eltern zu bewegen wusste, dass sie ihm Flötenunterricht ertheilen liessen, machte er so rasche Fortschritte, dass er sehr bald im Stadtorchester mitwirken und dann selbst als Solist in den Abonnementsconcerten seiner Vaterstadt auftreten konnte. Als er, etwa zwölf Jahre alt, den »Freischütz« zum ersten Male hörte, ward er von dieser Oper so hingerissen, dass er Mutter und Vormund mit Bitten bestürmte, ihm durch den Organisten Carl Kloss Clavierunterricht ertheilen zu lassen; allein er erlangte nur, dass ihm gestattet wurde, Violinunterricht zu nehmen. Obgleich er für dies Instrument weniger Talent und noch weniger Neigung hatte, machte er dennoch auch hier so bedeutende Fortschritte, dass er bald im Orchester am ersten Pulte und schliesslich auch als Solist in den Concerten mitwirken konnte. Trotz dieser aussergewöhnlichen Resultate gelang es ihm doch erst verhältnissmässig spät, von den Seinen die Zustimmung dazu zu erhalten, dass er die Musik zu seinem Lebensberuf erwählte. Im Sommer 1831 ging T. nach Berlin und hier wurden Bernhard Klein und nach dessen Tode S. Dehn seine Lehrer in der Composition und später hatte er auch das besondere Glück, bei Mendelsohn einige Monate Instrumentation zu studiren. Noch während er bei Klein studirte, erschien seine erste Composition zu Goethe's »Fischer«, die sich eines so aussergewöhnlichen Beifalls erfreute, dass ihm von der Firma Bechthold & Hartje die Composition des Gedichts auf den Tod des Herzogs von

Reichstadt übertragen wurde. Ein besonderes Interesse erhielt dies Werk noch dadurch, dass die Titelvignette die erste veröffentlichte Zeichnung des gegenwärtig wohl bedeutendsten Malers unserer Zeit, Adolph Menzel's ist. Des jungen Künstlers Truhn reiche Begabung aber zeigte sich besonders in der burlesken Musik zu dem Puppenspiele: »Der baiersche Hiesel«, die im Herbst 1832 von dem jüngern Künstlerverein aufgeführt wurde, und seine humoristischen Compositionen, wie die »Weinlieder« (op. 3), »Die schöne Kellnerin von Bacharach« (op. 13) oder das Quartett »Die Käferknaben« (op. 30) fanden eine so rasche Verbreitung, dass sein Name bald in ganz Deutschland bekannt wurde. 1833 componirte er Körner's Operette: »Der vierjährige Posten«, die auch von der Königl. Bühne zur Anschaffung angenommen wurde. Doch T. zog sie wieder zurück, brachte dafür die Operette »Trilby«, nach dem Französischen des Nadier und Scribe von L. Schneider bearbeitet, zur Aufführung am 22. Mai 1835, welche beifällige Aufnahme fand. 1835 nach seiner Verheiratung siedelte T. nach Danzig über, übernahm hier die Stelle als Kapellmeister am Stadttheater und ertheilte Gesang- und Generalbassunterricht. Der Direktor des Theaters Ziethen-Liberati gerieth 1837 in Concurs und dies veranlasste T., Danzig wiederum zu verlassen und nach Berlin zurückzukehren.

Um diese Zeit machte er auch die Bekanntschaft mit Robert Schumann, der ihn zur Mitarbeiterschaft bei der von ihm gegründeten »Neuen Zeitschrift für Musik« veranlasste. T. schrieb für diese Zeitung eine Reihe werthvoller Artikel und mit dieser literarischen Thätigkeit hat er fast noch raschere und durchgreifendere Erfolge erzielt als mit jeder andern. Er war einer der ersten, welche in Bearbeitung künstlerischer Fragen technische Gründlichkeit mit geistvoller, anziehender Darstellung zu verbinden wussten, und das machte ihn zu einem der beliebtesten Mitarbeiter der verschiedenen Musikzeitungen, denen er seine Thätigkeit widmete. Einen ganz besondern Reiz gewannen dadurch seine Feuilletons, die er als Redakteur des feuilletonistischen Theils der »Neuen Berliner Musikzeitung« und für den »Hamburger Correspondenten« schrieb. Eine solche Eleganz der Darstellung und ein so feiner Humor, der den Ernst der Sache überall herauszukehren versteht, war bisher auf diesem Gebiete unbekannt und machten gerechtes Aufsehen. Daneben blieb T. auch auf den andern Gebieten seiner Kunst nicht unthätig.

Zur Zeit der Huldigung Friedrich Wilhelm IV. veranstaltete er in Königsberg ein grosses Fest-Concert im Theater, bei welcher Gelegenheit er eine von ihm gedichtete und componirte Cantate aufführte, die mit grossem Beifall aufgenommen wurde. Von hier aus machte er eine weitere Kunstreise durch die russischen Provinzen und kam bis Warschau und Krakau und überall erfreuten sich seine Werke des grössten Erfolges. 1843 unternahm er eine neue Kunstreise mit Th. Döhler nach Skandinavien und auch dort fanden seine Compositionen wie sein Direktionstalent ungetheilten Beifall. Nach seiner Rückkehr nach Berlin entwickelte er wieder eine grosse Thätigkeit als Componist und eine Reihe seiner in dieser Zeit veröffentlichten Gesänge drangen in die weitesten Kreise und machten ihn volksthümlich im wahren Sinne des Worts. Ein grösseres Werk: »Mahadöh« für Soli, achtstimmigen Chor und Orchester, das er 1846 componirte, wurde in Berlin, Breslau, Dresden, Königsberg und Elbing mit grossem Beifall aufgeführt. Im Herbst 1848 nahm er seinen Wohnsitz in Elbing, wo er einen Gesangverein gründete, die Leitung der dasigen Liedertafel und des ältesten Männergesangvereins und zugleich den Gesangunterricht in der ersten Töchterschule übernahm. Hier veranstaltete er eine Reihe öffentlicher Aufführungen, in Folge deren ihm auf Antrag des Oberpräsidenten der Provinz »in Anerkennung seines rühmlichen Eifers um Förderung der Tonkunst« das Prädikat eines Königl. Musikdirektors ertheilt wurde. 1850 wurde ihm die Leitung des zweiten Preussischen Sängerfestes übertragen und hierbei brachte er seine Composition: »Der Abschied« von Uhland für Soli, Männerchor und Orchester mit grossem Erfolge zur Aufführung. 1852

kehrte er nach Berlin zurück und stiftete hier die neue Berliner »Liedertafel«, die bald einen bedeutenden Aufschwung nahm. Das von ihm für Johanna Wagner componirte Melodrama: »Cleopatra« ging zum ersten Mal am 23. Februar 1853 mit bedeutendem Erfolge auf der Königl. Bühne in Scene. Im Winter 1854 verband er sich mit Hans von Bülow zu einer Kunstreise und ging dann nach Riga, wo er bis Anfang 1858 als Lehrer des Gesanges und der Theorie lebte und die dortige »Liedertafel« leitete. Seitdem lebt er ununterbrochen wieder in Berlin, mit Musikunterricht, der Composition und literarischen Arbeiten beschäftigt. Ausser den bereits erwähnten Compositionen sind noch eine grosse Reihe von Liedern zu erwähnen, von denen einzelne, wie »Ach keine, keine find ich je« (op. 74) und »Schloss Boncourt« (op. 100) so weite Verbreitung fanden, wie nur wenige Lieder in neuerer Zeit, und andere, wie op. 64 »Liederroman« in zwölf Liedern, op. 67 »Elegische Poesien« oder op. 75 »Stille Lieder«, die mit zu dem Besten gehören, was auf diesem Gebiete hervorgebracht wurde. Ein vollständiges Verzeichniss seiner Compositionen bringt Ledebur's »Tonkünstler-Lexikon Berlins«.

Trumscheit war ein im 14. und 15. Jahrhundert namentlich bei Festlichkeiten sehr gebräuchliches Instrument. Glarean beschreibt es in seinem »*Dodecachordon*« »als ein Instrument, das bei den Deutschen, Franzosen und Niederländern gebräuchlich auch *Tympanischizam* genannt wurde und aus drei dünnen Brettern zusammengefügt, in der Länge zugespitzt und auf dem obersten Brett, dem Resonanzboden, mit einer Darmsaite bezogen war, die dann mit einem aus Pferdehaaren gemachten und mit Pech oder Colophonium bestrichenen Bogen angestrichen und dadurch klingend gemacht wurde. Man zog wohl auch noch eine, um die Hälfte kürzere Saite auf, um jene durch die Octave zu verstärken«. Sebastian Virdung in seiner »*Musica*« (1511) und Agricola in der »*Musica instrumentalis*« (1545) bringen es gleichfalls, halten aber beide nicht viel davon. Virdung sagt: »Die Art saiten spill seynd nit so eygentlich zu reguliren vnd zu beschryben. Daruf zu lernen muss vil mere durch den verstand des Gesangs zugan, dann man das durch Regeln beschryben mag; darumb ich sye och für onnitze instrumente achte die cleynen geigen vnd das trumscheit.« Das von Prätorius beschriebene (»*Syntagma mus.*« II. p. 59) und abgebildete Trumscheit (»*Sciagraphia*«, col. XXI) ist mit vier Saiten bezogen, »also dass die rechte Principal vnd längste Saite ins *C*, die andere ins *c*, die dritte ins *g* vnd die vierdte ins $\bar{c}$ gestimmt. Vnd bleiben die obersten drey allezeit in einem laut vnd Ton, wie sie ins *c g* $\bar{c}$ gestimmt seyn: Vff der grobsten Saite aber, wird mit anrühren des daumens, die rechte Melodey gleichwie ein rechter Clarion vff einer Trummet zuwege gebracht, also, dass wenn es von fernen gehöret wird, nicht anders lautet, als wenn vier Instrumente miteinander lieblich einstimmeten.«

Truscone, Etruscone, ein ländlicher Tanz der Toscanen, welcher von den ehemaligen Etruriern abstammen soll, wie der Name andeutet.

Truska, Simon Joseph, Virtuose auf der Violine und Viola da Gamba, war zu Raudnitz in Böhmen am 5. April 1734 geboren. Zu allererst erlernte er das Handwerk seines Vaters, der in Prag Kunsttischler war. 1758 trat er als Laienbruder in das Stift Strahof, widmete sich von der Zeit an mit Eifer der Musik und brachte es als Violinist, Viola da Gambist, auch in der Composition zu erfreulicher Fertigkeit, wie seine Quintette, Quartette, Trios, Sonaten und Tänze, die auf den Bällen in Prag viel Anklang fanden, bezeugen. Die Ausbesserung der Orgel in seinem Kloster, welche gut gelang, veranlasste ihn zu dem Versuch, eine kleine tragbare Orgel, später ein Positiv zu bauen. Da Beides vorzüglich ausfiel, legte er sich mit Leidenschaft auf den Instrumentenbau und verfertigte Pianos und Streichinstrumente, welche in Böhmen und auch anderweit gern gekauft wurden. Truska starb 75 Jahre alt am 14. Januar 1809.

Trutoren, ungarische Liederdichter, die bei Festen und im Kriegslager die Thaten ihrer Herzöge besangen.

Trydel, irländischer Musiker, Professor zu Dublin um die Mitte des 18. Jahrhunderts, gab ein musikalisches Lehrbuch heraus: »*Two Essays on the theory and practice of Music*« (Dublin, 1766, in 8°).

Tsai-yu, Prinz der kaiserlichen Familie Ming in China, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und beschäftigte sich mit Forschungen der altchinesischen theoretischen Werke vornehmlich in Bezug auf die Bildung der Tonleiter und die Verhältnisse der zwölf chromatischen Halbtöne *(lü)* der älteren chinesischen Werke. Das Buch, welches er 1596 abfasste und herausgab, hat den Titel: »*Lü-lü-Tsing-y*«.

Tsang-kou, ganz kleine Trommel in Form einer Sanduhr bei den Chinesen.

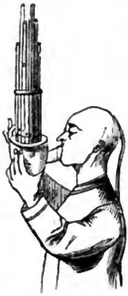
Tschaikowsky, Peter, russischer Componist, ist am 25. April 1840 im Uralgebirge geboren, wo sein Vater ein Bergwerk besass. Im Alter von zehn Jahren wurde er nach Petersburg gesandt, um die dortigen Schulen zu besuchen, und nachdem er seine Studien mit Absolvirung des ersten Cursus der kaiserl. Schule der Rechtsgelehrsamkeit abgeschlossen, trat er für drei Jahre in das gerichtliche Departement als Mitarbeiter ein. Mittlerweile aber hatten sich seine musikalischen Anlagen derart entwickelt, dass sein Wunsch, die Tonkunst berufsmässig treiben zu dürfen, nicht mehr zurückzudrängen war: 22 Jahre alt verliess er die bis dahin verfolgte Laufbahn und trat in das eben jetzt eröffnete Petersburger Conservatorium der Musik als Schüler ein. Hier reifte sein Talent in so schneller und glücklicher Weise, dass er schon nach drei Jahren (1865) als Compositionslehrer an das Conservatorium der Musik zu Moskau berufen werden konnte, in welchem Amte er alsbald eine erfolgreiche Thätigkeit begann, es auch bis zur Gegenwart (1878) mit Ehren fortgeführt hat. Von seinen Compositionen, welche sich, wie die der ganzen jüngeren Musiker-Generation Russlands der neudeutschen Richtung anschliessen, sind im Druck erschienen: op. 1 »*Impromptu et Scherzo russe* für Clavier«; op. 2 »*Souvenir de Hapsal*«, drei Clavierstücke (die Schlossruine, Scherzo, Lied ohne Worte); op. 4 »*Valse-Caprice* für Clavier«; op. 5 »Romanze für Clavier; op. 6 »Sechs Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung«; op. 7 »*Valse-Scherzo*«; op. 8 »*Caprice*«; op. 9 »Drei Charakterstücke«; op. 10 »Nocturno und Humoreske«; sämmtlich für Clavier; op. 11 »Erstes Streichquartett«; op. 13 »Erste Symphonie für grosses Orchester *(G-moll)*; op. 16 »Sechs russische Lieder mit Clavier«; op. 18 »Der Sturm«, Phantasie für Orchester nach Shakespeare; op. 19 sechs Clavierstücke: »*Rêverie du soir*«, »*Scherzo humoristique*«, »*Feuillet d'album*«, »*Nocturne*«, »*Capriccioso*«, »Thema mit Variationen«; op. 20 »Sechs Clavierstücke mit einem durchgehenden Thema: Präludium, Fuge, Impromptu, Trauermarsch, Mazurka, Scherzo«; op. 22 »Zweites Streichquartett«; op. 23 »Clavierconcert mit Orchester«; op. 25 »Sechs russische Lieder mit Clavier«; op. 26 »*Sérénade mélancolique* für Violine mit Orchesterbegleitung«; op. 27 »Sechs russische Lieder mit Clavier«; op. 28 dasselbe; op. 29 »Dritte Symphonie für grosses Orchester«; op. 30 »Drittes Streichquartett« (Ferdinand Laub's Andenken gewidmet); op. 31 »Marsch für grosses Orchester mit Benutzung russischer und serbischer Volksweisen«; op. 32 »*Francesca da Rimini*«, Phantasie für Orchester nach Dante. Ausserdem hat er noch folgende, zum Theil im Druck befindliche Werke vollendet: »Variationen für Violoncell über ein Rococo-Thema« (op. 33); »*Valse-Scherzo* für Violine« (op. 34); beide mit Orchesterbegleitung; zwei Symphonien für grosses Orchester (No. 2 und No. 4) und die Musik zum Frühlingsmärchen »Schneewittchen« von Ostrowsky.

Nicht weniger fruchtbar als auf den bisher erwähnten Gebieten der Composition ist T. auf dem der dramatischen Musik gewesen. Dem grossen Beifall nach zu urtheilen, welchen seine Opern beim russischen Publikum gefunden haben, scheint gerade hier der Schwerpunkt seines Talentes zu liegen. Die Namen derselben sind »Wojewod« (in drei Akten), »Opritschnik« (in vier Akten),

»Vakula der Schmied« (komische Oper in drei Akten) und »Eugen Onägin« (grosse Oper in drei Akten und sieben Bildern nach einem Stoffe von Puschkin). Auch in der Balletmusik hat sich T. mit Erfolg versucht, wie dies sein grosses vieraktiges Ballet »*Le lac des cygnes*« beweist.

Tsche (d. h. wunderbar), eine chinesische Querflöte mit sechs Tonlöchern, aber ohne Klappen; die beiden Enden sind geschlossen, das Mundloch befindet sich in der Mitte des Rohres.

Tscheng oder Cheng ist eins der ältesten Blasinstrumente der Chinesen und noch jetzt dort im Gebrauche, zugleich ist es als die älteste Art von Orgeln anzusehen. Es besteht aus 13 oder 17, 19, 25 Pfeifen von Bambus, die auf einem Luftbehälter aufgestellt sind, zu welchem gewöhnlich ein halb abgeschnittener Flaschenkürbis benutzt wird. Eine längere, in Form eines Gänsehalses gebogene Röhre dient als Mundstück, so dass das Instrument mit seinem Anblasrohre der Form einer Kaffeekanne gleicht. Die Abbildung hier mag die Gestalt und Behandlungsart des Instruments veranschaulichen.



Im Kensington-Museum zu London befindet sich ein Cheng mit 17 Pfeifen, die nach ihrer Länge in fünffacher Abstufung aufgestellt und in den Luftkasten so eingesetzt sind, dass sie in der Mitte des Kreises einen freien Raum lassen. An ihrem Untertheil hat jede dieser Pfeifen ein Fingerloch, das bei den meisten nach der äussern, nur bei einigen nach der innern Seite gekehrt ist. Der Bläser hält die Finger an diese Oeffnungen, um sie, wenn es zur Musik nöthig wird, zu bedecken. Der Cheng enthält am Fusse seiner Pfeifen freischwingende Metallzungen, die sich beim Luftstrom hin und her bewegen, aber nur antönen, wenn das betreffende Fingerloch geschlossen wird. Diese »durchschlagenden Zungen« sind für den europäischen Orgelbau (seitdem man das chinesische Cheng in Europa kannte) nachgeahmt worden, somit ist diese Chinesen-Orgel von grossem Einfluss gewesen, wie die Geschichte des Orgelbaues lehrt. — Der Luftkasten des Cheng ist, wie schon bemerkt, ein Becken von einem Kürbis, aber auch zuweilen aus Holz gemacht, und gewöhnlich schwarz lackirt. Der Klang der Pfeifen hat vermöge seiner Einrichtung (weil die Zünglein nicht aufschlagen, sondern frei schwingen) nichts Schnarrendes, sondern ist mehr der Gambe in unsern Orgeln ähnlich. Man kann den Ton durch stärkeres oder schwächeres Anblasen an- oder abschwellen lassen. Auch ist es einerlei, ob man den Athem einzieht oder aushaucht, immer kommen Töne zum Vorschein. Die Zungen sind Stückchen von sehr dünnem Messingblech, die auf die Aushöhlung der Pfeifen mit Wachs angeklebt sind. Auch am freien Ende der Zunge ist bei allen ein Stückchen Wachs angeklebt, um die Zunge damit schnell stimmen zu können. Die Pfeifen, nach unten am Fusse etwas zugespitzt, haben oben ein Loch, bis wohin die Luftsäule schwingt; das Ende, was oberhalb dieses Loches sich noch befindet, ist blos der Symmetrie halber da. So viel Pfeifen, so viel Töne natürlich giebt das Instrument und diese befinden sich meist in der diatonischen Tonleiter von *E*; der tiefste Ton ist das eingestrichene *h*, der höchste das dreigestrichene *h*. Uebrigens stehen manche Tschengs auch in anderer Stimmung. Dass von einem Tiefklang unserer Orgeln bei diesen Tschengs nicht die Rede sein kann, ergiebt sich aus der Natur dieses Pfeifenwerks, da die Pfeifen sehr eng sind, im Durchmesser die kleinsten $^1/_4$ und die grössten nicht über $^3/_8$ Zoll betragen und die Grösse des Windbehälters ungefähr der einer grossen Kaffeeschale gleichkommt.

Früher wurde dies Instrument in China auch Yu genannt, worunter man aber jetzt eine klingende Steinplatte versteht. Die Chinesen versichern, dass das Cheng in alten Zeiten schon gebraucht worden sei und zwar bei dem

religiösen Ritus zu Ehren des Confucius. Tradescant Lay in seinem Bericht über die Chinesen nennt dies Instrument die Jubals-Orgel und bemerkt, dass es das Embryo zu unsern reichgestaltigen mächtigen Orgeln gewesen sei. Das Tscheng ist auch in Japan gebräuchlich und ein ähnliches, obgleich in der äussern Erscheinung etwas abweichendes Instrument ist das Heem auf Borneo und in Siam. Die Siamesen nennen ihr Heem auch die Laos-Orgel, welcher Ausdruck sagt, dass sie es als ursprünglich von Laos abstammend betrachten. Uebrigens verdient ein anderes chinesisches Instrument hier erwähnt zu werden, das einfacher in seiner Construktion ist und wahrscheinlich die ursprünglichste Beschaffenheit des Cheng darstellt. Es wird gefunden unter den Meaou-tzen oder Bergbewohnern, von denen vermuthet wird, dass sie die Ureinwohner Chinas gewesen seien. Sie nennen es Sang. Diese Art hat keinen Luftkasten, ähnelt vielmehr der Panspfeife und tönt mittelst eines Mundstücks, das aus einer kleinen Röhre besteht, welche im rechten Winkel zu den Pfeifen gestellt ist. — Ueber das Neu-Tschiang, ein 1828 von Reichsstein erfundenes Messing-Blasinstrument, dem man wegen seinen durchschlagenden Zungen diesen chinesischen Namen gegeben, vergl. den betr. Art. d. L.

Tschibuisga, eine Pfeife der Kirgisen aus Holz oder Schilfrohr.

Tschirch, sechs Brüder, welche eben so reich begabt, wie trefflich durchgebildet, Ansehen und Bedeutung als Musiker gewannen:

Tschirch, Adolph, geboren am 8. April 1815, gestorben 1875 als *Pastor prim.* in Guben. Er war ein guter Clavier- und Orgelspieler, und in den Jahren von 1845—1855 Mitarbeiter der »Neuen Zeitschrift für Musik«.

Tschirch, Ernst Lebrecht, geboren am 3. Juli 1819, gestorben am 26. December 1854 in Berlin, war ebenfalls ein guter Clavierspieler. Von 1849—1851 bekleidete er die Kapellmeisterstelle am Stadttheater in Stettin; hinterliess ausser vielen Compositionen für Orchester und Gesang auch die Opern »Frithjof« und »Der fliegende Holländer«, die jedoch bis jetzt noch nicht zur Aufführung gekommen sind.

Tschirch, Hermann, geboren am 16. October 1808, gestorben 1829 in Schmiedeberg als Organist und Musiklehrer.

Tschirch, Julius, geboren 1820, gestorben am 10. April 1867 als Organist und königl. Musikdirektor in Hirschberg in Schlesien. Ein sehr tüchtiger Organist und Componist guter instructiver Clavierstücke, die sämmtlich bei E. Stoll in Leipzig im Druck erschienen sind.

Tschirch, Rudolph, geboren am 17. April 1825, gestorben am 16. Januar 1872 in Berlin als königl. Musikdirektor. Er schrieb eine grosse Anzahl von Werken für Harmoniemusik, von denen besonders »Die Hubertusjagd« und »Das Fest der Diana« beliebt geworden sind. Erstere Composition wird alljährlich bei der Hubertusjagd im Grunewalde bei Berlin in Gegenwart des königl. Hofes aufgeführt. 1860 gründete er den Märkischen Central-Sängerbund und leitete ihn bis zu seinem Tode. Von ihm sind ausser den obengenannten Instrumentalwerken auch eine grosse Anzahl Männergesänge im Druck erschienen, unter Andern das beliebte Volkslied »Wenn ich den Wandrer frage«.

Tschirch, Wilhelm, geboren am 8. Juni 1818 in Lichtenau in Schlesien. Den ersten musikalischen Unterricht erhielt er mit seinen vorgenannten Brüdern von seinem Vater, der selbst ein tüchtiger Musiker war, und daher die Fähigkeiten seiner Söhne in frühester Jugend zur Entwickelung brachte. W. Tsch. trat, nachdem er den Cursus im königl. Lehrerseminar in Bunzlau absolvirt hatte, 1839 auf Kosten des Staats als Eleve in das königl. Institut für Kirchenmusik in Berlin ein, später in die musikalische Section der Akademie der Künste und genoss gleichzeitig noch den Unterricht in der Composition von A. B. Marx. 1843 wurde er in Liegnitz als städtischer Musikdirektor angestellt, folgte 1852 einem Rufe nach Gera, woselbst er als fürstl. Kapellmeister, Cantor und Musikdirektor sich gegenwärtig einer segensreichen Wirksamkeit erfreut. Seine von ihm daselbst veranstalteten Concerte und grössern Musikaufführungen

haben sich auch ausserhalb einen guten Ruf erworben. Er ist ein ebenso tüchtiger Dirigent, wie vorzüglicher Clavier- und Orgelspieler. Als Componist machte er sich zuerst bemerklich durch sein grösseres Werk »Eine Nacht auf dem Meere«, das von der königl. Akademie der Künste in Berlin mit dem ersten Preise ausgezeichnet wurde. Der ungewöhnlich günstige Erfolg dieses Werkes bewog ihn, sich vorzugsweise der Männergesangscomposition zuzuwenden. Er huldigt hierin dem ernsten Genre. Die Beweise dafür sind seine veröffentlichten grössern Compositionen: »Der Sängerkampf«, »Das Turnier«, »Die Zeit«, »Die Harmonie«, »Die Waffen des Geistes«, »Die letzten Meistersänger in Ulm«, »Eine Sängerfahrt auf dem Rheine« und eine Messe. 1861 wurde in Leipzig eine Oper von ihm »Meister Martin und seine Gesellen« mit Beifall aufgeführt. Die Partitur davon ist leider beim Theaterbrande in Breslau verloren gegangen. Seine Männergesangscompositionen sind besonders auch bei den deutschen Sängern in Nordamerika beliebt geworden und in Folge dessen erhielt er 1869 von den dortigen Gesangvereinen eine Einladung, dem in Baltimore stattfindenden Sängerfeste beizuwohnen, der er Folge leistete. Hier wie später in New-York, Philadelphia, Washington, Buffalo, Albani fand er die gastlichste Aufnahme und erntete reiche Lorbeern. Tsch. ist Ehrenmitglied von mehr als 50 Männergesangvereinen, unter denen sich mehrere deutsche Vereine in Amerika und Australien befinden. Von ihm sind ausser einer grossen Anzahl Männergesänge auch Compositionen für Clavier, Orgel und für gemischte Stimmen im Druck erschienen. Auch hat er unter dem Pseudo-Namen Alexander Czersky viele Salonpieçen für Clavier veröffentlicht.

Tschortsch, Johann Georg, Priester, Beneficiatus und Componist zu Schwetz in Tyrol, lebte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Von seinen Compositionen sind im Druck erschienen: »*Sacerdos musicus concertans seu conc. Litanias,* 10 *Lauretano-Marianas etc.*« (Augustae Vindelicorum, 1725, in Fol.). »*Incensum mysticum ad aram magnae coelorum Reginae adolendum XIV Offertoria a* 4 *voci,* 2 *viol., alto, viola,* 2 *lituis et G. B.*« (Augsburg, 1730, in Fol.). »VII Messen nebst einem Requiem für 4 Stimmen, Violine, Alt und Generalbass« (ibid. 1731, in Fol.).

Tschou, ein Rasselkasten unter den chinesischen Schlaginstrumenten. Es ist ein einfacher viereckiger Kasten von Holz, auf welchen vor Beginne der eigentlichen Musik mehrere Schläge mit einem Hammer gethan werden. Scheinbar sollte dadurch die Aufmerksamkeit auf den Beginn des Concerts und das Publikum zur Ruhe vermahnt werden.

Tschoungtou, chinesisches Klapperinstrument aus zwölf Brettchen zusammengesetzt.

Tseltselim, das Schellen-Cymbel der Hebräer.

Tsudsumi, zwei kleine Trommeln der Japanesen, deren eine auf der Schulter, die andere auf dem Schooss des sitzenden Spielers liegt und die beide mit den Fingern geschlagen werden.

Tu, die fünfte der Graun'schen Solmisationssilben.

Tuba (Bass-Tuba, s. Moritz) heisst ein Messinginstrument, das 1835 durch C. W. Moritz und W. Wieprecht erfunden und eingeführt worden ist, das tiefste Blasinstrument, welches bei der Militärmusik den Contrabass des Streichorchesters vertritt. Wie alle Messinginstrumente giebt die Tuba die gewöhnlichen Accordtöne *C G c e g b c d e f g* u. s. w. Die zwischen diesen fehlenden Töne werden durch vier Ventile gewonnen. Die gewöhnliche Stimmung ist *F*; doch giebt es auch *E*-, *Es*- und *D*-Tuben. Angeblasen wird das Instrument durch die sogenannte *S*-Röhre, an deren Ende ein Bassposaunenmundstück angebracht ist. 1838 erfand Moritz die Tenortuba. Was die Bombardons, Euphonions, Bass- und Tenorflügelhörner, Flügelhörner in *Es, C* oder *B* in der österreichischen Militärmusik vertreten, das wirken in der preussischen resp. deutschen Militärmusik die Tuben, Baritons, Posaunen, Tenorbässe, Tenorhörner, Alt- und Sopran-Cornette. Die Tuben mit ihren Raçenkreuzungs-

klangwerkzeugen haben die Stürze der preussischen Signalhörner, also keinen Schallbecher, während die Instrumente der österreichischen Messingblasinstrumentenfamilie, vom Bombardon abwärts, mit gebogenen, trompetenartigen Stürzen ausgestattet sind. — Bei den Römern hiess die eigentliche Kriegstrompete Tuba, die ihrem Tone nach mehr unserer Posaune glich und auch bei religiösen Feierlichkeiten, Spielen und Begräbnissen gebraucht wurde. Siehe den Artikel Posaune und Trompete. Bei den Hebräern hiessen die trompeten- (posaunen-) artigen Instrumente nach ihren verschiedenen Dimensionen und Wirkungen: Chatzozeroth, Sumphoneia, Maschrokita und Magrepha. Die Griechen gebrauchten bei ihren Instrumental-Nomen (nach den alten Gesangsweisen genannt) zur Leitung des Kriegsmarsches bei Darstellung des Kampfes Apollons mit dem Drachen die Trompeten (Posaunen, Tuben) und ahmten damit das Zähneknirschen des verwundeten Thieres nach (Thiersch »Einleitung zu Pindar«, S. 60, Thl. 1). — Die Inder wendeten bei Kriegsmusiken die Trompeten (Posaunen) Bouri, Toutaré und Combou und bei Verkündigungen und Todtenfeiern die dumpfe Trompete »Tare« an. — Die Trompeten der Singalesen haben den ungefälligsten Ton, den man sich nur denken kann. Dessen ungeachtet lieben sie dies Instrument leidenschaftlich und es ist ihren Tempeln und Königen geweiht. Auch bei den alten Egyptern waren die Trompeten wichtige und dominirende Instrumente. Villoteau's grosse Abhandlung (2 Thl.) über die orientalische Musik, die 1821 von Michaelis deutsch übersetzt erschien, sei hier erwähnt.

Tuba ductilis (Zugtrompete), die Posaune.

Tuba hercotectonica, ein von dem berühmten Mathematiker Christian Otter (1598—1660) für den König von Dänemark verfertigtes Instrument von Trompetenart, das indess nicht weiter bekannt geworden ist.

Tuba marina oder *Tromba marina*, das Trumscheit (s. d.).

Tuba tympanodis, ein wunderlich geformtes Blasinstrument in Form eines langgestreckten Cylinders, an dem unterhalb des Anblasrohres eine kleine Militärtrommel angebracht war. Also eine Trompete mit Trommel vereint, von einem Menschen gleichzeitig traktirt. Das Curiosum ist bei La Borde »*Essai sur la musique*«, II, abgebildet, aber wohl nie öffentlich in Gebrauch gekommen.

Tubal, Thubal oder Tubalflöte heisst ein veraltetes Orgelregister, s. v. a. Halbprincipal.

Tubal, A., Musiker des 16. Jahrhunderts und unzweifelhaft Belgier. Compositionen von ihm sind in zwei Sammlungen, die in Antwerpen und Löwen gedruckt sind und Compositionen von belgischen und in Belgien gebildeten Musikern enthalten, mit aufgenommen. Die eine Sammlung heisst: »*Sacrarum Cantionum* (*vulgo hodie Moteta vocant*) *quinque et sex vocum ad veram harmoniam concertumque ab optimis quibusque Musicis in philomusorum gratiam compositarum, Libri tres*« (Antwerpiae, per Jeannem Latuim et Aubertum Walrandum, 1554—1555, in 4° obl.). Es sind darin fünf vierstimmige Motetten von Tubal enthalten, im ersten Buche Seite 15, im zweiten Buche Seite 14 und 19 und im dritten Buche S. 18. Von dieser Sammlung besitzt die Münchener Bibliothek unter No. 126 ein Exemplar. Auch von der zweiten dieser Sammlungen ist auf derselben Bibliothek ein Exemplar aufbewahrt. Diese besteht aus acht Büchern, welche nur Tonstücke belgischer Musiker enthalten. Im dritten dieser acht Bücher steht von Tubal eine fünfstimmige Motette *Spiritus sanctus* unter der No. 16. Der Titel dieser Sammlung ist: »*Cantionum Sacrarum* (*vulgo Moteta vocant*) *quinque et sex vocum ex optimis quibusque Musicis selectarum*« (Lovanii, apud Petrum Phalesium, 1555—1558, in 4° obl.).

Tubel, Christian Theophil, deutscher Musiker aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, lebte in Amsterdam als Lehrer der Composition und des Clavierspiels mehrere Jahre, kehrte aber später nach Deutschland zurück. Er veröffentlichte in holländischer und deutscher Sprache: »*Korte Onderrigtinge der Musijk met de daar bygevoegde* 77 *Handstückjes voor het Clavier, benevens een*

korte behandeling van het contrapunct etc.« (Amsterdam, 1767). Die Cantate »*Ino*« von Ramler, von Tubel componirt, erschien in Braunschweig 1768.

Tubicen, pl. *Tubicines*, bei den Römern der Tubabläser oder Trompeter, was nicht mit den *Tibicines*, den Pfeifern oder Flötenbläsern zu verwechseln ist.

Tuch, Heinrich Agathon Gottlieb, wurde 1768 zu Gera in Sachsen geboren, kam mit seinen Eltern nach Sangerhausen, wo er in der Musik ein Schüler Rolle's wurde. Während er um Theologie zu studiren die Universität Leipzig besuchte, trieb er unter Leitung von Doles auch Musik, die ihn von der Theologie bald ganz zu sich herüber zog. Im Besitz einer schönen Bassstimme verwerthete er diese bei verschiedenen Operngesellschaften als Sänger, von 1790 bis 1800 in Dessau, worauf er die Theaterlaufbahn aufgab und in derselben Stadt eine Musikalien-, Kunst- und Buchhandlung etablirte, die viele Jahrzehnte blühte. Dabei war er als Componist äusserst thätig. Die kleine Oper »Der glückliche Tag« von Vulpius; Chöre zu »Lanassa« und anderen Theaterstücken, viele Arien blieben ungedruckt. Dagegen erschienen: »Das Vater unser« und auch die Einsetzungsworte mit Singstimme und Orgelbegleitung, wovon die Melodie in der sächsischen Kirchenagenda aufgenommen ist (Dessau, 1802). »Kleine und leichte Orgelvorspiele nebst Allegros und Ausgängen«, 1. Heft 1809, 2. 1810. Sinfonien, Sonaten und Tänze für Clavier und mit Flöte, Violine, Violoncell. »Journal für das Pianoforte«. »Ein Handbuch zum Elementarunterricht«, 1806. Viele Lieder und Gesänge mit Clavierbegleitung, darunter »Blüthen und Blumen« in 30 Liedern für unbefangene jugendliche Herzen, ein-, zwei- und dreistimmig, op. 32 (Leipzig u. Dessau, 1813).

Tucher, Christian Karl Gottlieb **von,** (Freiherr Tucher von Simmelsdorf) stammt aus dem altberühmten Patriziergeschlecht derer von Tucher; er ist am 14. Mai 1798 als der dritte Sohn des Senators Jobst Wilhelm B. Freiherr von Tucher zu Nürnberg geboren, widmete sich dem Studium der Rechtswissenschaften auf den Universitäten Erlangen und Heidelberg und ging dann nach Berlin, wo er durch Hegel, den Gatten seiner ältesten Schwester, auch zu eingehendem Studium der ernsteren Fragen des Lebens veranlasst wurde. Besonderes Interesse nahm er seit frühester Zeit an der Musik und namentlich die Kirchenmusik beschäftigte ihn auf das Lebhafteste. Als er, nach glücklich bestandenem Staatsexamen, ein Jahr in Italien verweilen durfte, ergab er sich mit Eifer dem Studium der ältern Kirchenmusik. Nachdem ging er in den Staatsdienst und während der Zeit seines Aufenthalts zu Stuttgart verheiratete er sich 1828 mit M. H. W. Freiin Haller von Hallerstein, einer ebenso geistvollen als edlen Dame, die sein Interesse an der Kirchenmusik theilte, die er aber leider nach kaum sechsjähriger glücklicher Ehe wieder verlor. 1833 wurde er zum Assessor des Kreis- und Stadtgerichts zu Schweinfurt ernannt, 1841 zum Rath des Kreis- und Stadtgerichts zu Nürnberg, 1849 das Appellationsgerichts von Schwaben und 1856 Rath des obersten Gerichtshofes von München, als welcher er 1868 in den Ruhestand trat; er starb am 17. Februar 1877. Seit 1836 war er zum zweiten Mal verheiratet mit H. E. Reichsfreiin von Gemmingen-Steinegg. Schon nach seiner Rückkehr aus Italien veröffentlichte er eine Sammlung älterer Kirchenmusik (1826) unter dem Titel: »Kirchengesänge der berühmtesten ältern italienischen Meister, gesammelt und dem Herrn Ludwig von Beethoven gewidmet von Gottlieb Freiherr von Tucher« (Partitur, Wien bei Artaria). Die erste Lieferung enthält von Palestrina: »*Adoramus te*«, »*O bone Jesu*«, »*Hosanna in excelsis*«, »*Pueri hebraeorum*« und »*Loquebantur variis*«; von Felice Anerio: »2 *Christus factus est*« und »*O sacrum convivium*«, und von Vittorio: »*O vos omnos*« und »*Jesus dulcis memoria*«. Die zweite Lieferung enthält von Palestrina: »*Adoramus te*«, »*Salve regina*«, »*O salutaris hostia*«, »*Ingrediente Domine*«; von Nanini (G. M.): »*Stabat mater*«, »*Exaudi nos*«, »*Haec dies quam fecit*«, und von Vittoria: »*Vere languores*«, »*Pueri hebraeorum*«, »*O quam gloriosa*«. 1829 veröffentlichte er weiterhin in Band VII (Heft 27, pag. 182 ff.) der »Cäcilia« einen Räthselcanon

von Senffl mit einer werthvollen Einleitung und gab dann im X. Bande derselben Musikzeitschrift (Heft 39, pag. 149) die Auflösung, in welcher er zwölf verschiedene selbständige vierstimmige Räthselcanons entwickelte. Seitdem wandte er sich mit grösserem Eifer dem evangelischen Kirchengesange zu, 1840 erschien seine Sammlung: »Schatz des evangelischen Kirchengesanges, der Melodie und Harmonie nach aus den Quellen des XVI. und XVII. Jahrhunderts eingerichtet« (Stuttgart, ein Band in 4°). Die neue Ausgabe desselben Werks erschien ausserordentlich vermehrt unter dem Titel: »Schatz des evangelischen Kirchengesanges im ersten Jahrhundert der Reformation« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1848, zwei Theile in 4°), dem Tucher auch noch eine Schrift: »Ueber den Gemeindegesang der evangelischen Kirche« (1866) folgen liess. Endlich betheiligte er sich noch neben Zahn und Faisst an der im Auftrag der deutsch-evangelischen Kirchenconferenz zu Eisenach veranstalteten Ausgabe des Choralbuchs: »Die Melodien des deutsch-evangelischen Kirchengesangbuchs« (1854).

Tucker, William, Priester und Stiftsherr an St. Peter in der Westminster-Abtei zu London, gehörte zur Kapelle des Königs Karl II. und starb am 28. Februar 1678. In »*Harmonia sacra*« von Page finden sich Anthems von Tucker.

Tuczek-Herrenburg, Leopoldine, königlich preussische Kammersängerin, Tochter des Professors der Musik, Franz Tuczek, wurde in Wien 1824 geboren und Schülerin des dortigen Conservatoriums. Sie genoss daselbst den Unterricht von Josephine Fröhlich und zeichnete sich durch Fleiss, Stimme und Talent so aus, dass sie ein Stipendium erhielt und erst 15 Jahre alt am Kärnthner-Thor-Theater engagirt wurde. Sie begann hier ihre künstlerische Laufbahn in der Oper »Nachtigall und Rabe« von Weigl. Ihre weiteren Gesangsstudien leiteten Mozatti, Gentiluomo und Curzi. Durch Wild an Graf Redern empfohlen, gastirte sie im Jahre 1841 an der königl. Oper in Berlin. Das glänzend verlaufende Gastspiel hatte das Engagement der jungen Sängerin zur Folge, die der Berliner Oper treu bleibend bis zu ihrem Abgange von der Bühne — Susanne in »Figaros Hochzeit« im Jahre 1861 — eine Hauptzierde und Hauptstütze derselben bildete. Leopoldine T. gehörte zu den immer seltener und seltener werdenden Sängerinnen, die Dank ihrer gründlich absolvirten Gesangslehrjahre, die verschiedensten Aufgaben zu deuten vermögen. Zu diesem Vorzug gesellten sich noch Schönheit der Stimme, ein von Anmuth und jovialer Laune, sowie von künstlerisch geläutertem Geschmack und Beweglichkeit des Geistes getragenes Spiel und ein so gediegenes, musikalisches Können, dass Frau Tuczek in Erkrankungsfällen stets schlagfertig für ihre Colleginnen eintreten konnte. Das Repertoire unserer Sängerin, deren eigentliche Domäne das colorirte Fach war, umfasste das ganze Soprangebiet der Oper: Vom Aennchen im »Freischütz« an bis hinauf zur Donna Anna im »Don Juan«. Eine ihrer glänzendsten Leistung war neben so vielen andern die Frau Fluth in den »Lustigen Weibern«, die Nicolai selbst für sie bestimmt hatte.

Tudway, Thomas, englischer Musiker, war erst Baccalaureus und dann Professor der Musik an der Universität Cambridge in England. In der königlichen Kapelle durch Blow in der Musik ausgebildet, trat er 1664 in die Kapelle zu Windsor. Seine Stellung in Cambridge erhielt er 1671. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte Tudway in London, wo er im Auftrage des Grafen Oxford eine Sammlung von Kirchenmusikstücken der berühmtesten englischen Componisten zusammenstellte. Diese Sammlung von der Handschrift Tudway's, welche sechs starke Bände in 4° ausmacht, befindet sich im Brittisch-Museum. Tudway's Compositionen wurden in Cambridge verschiedentlich bei feierlichen Gelegenheiten ausgeführt.

Tulou, Jean Louis, einer der talentvollsten Flötisten seiner Zeit, ist zu Paris am 12. September 1786 geboren und wurde im Pariser Conservatorium unter specieller Leitung von Wunderlich im Flötenblasen ausgebildet. Er war

dafür besonders glücklich veranlagt, erhielt noch nicht 15 Jahre alt schon die ersten Preise und galt bald unbestritten für den ersten Flötenvirtuosen Frankreichs. 1804 trat er bei der italienischen Oper als erster Flötist ein, 1813 an Stelle seines Lehrers Wunderlich bei der Grossen Oper. In dieser Zeit war er beinahe auf dem Punkte überholt zu werden, und zwar weil er sich der Jagd und dem Vergnügen überhaupt, auch der Malerei, mehr hingab, als es für seine Künstlerschaft wünschenswerth war. Drouet erschien als sein Concurent. Es bedurfte jedoch nur des Willens bei Tulou, und er war wieder der Unübertreffliche. In einem Concerte der Catalani, wo er auf einer eingespaltenen Flöte blies, was er erst im letzten Moment bemerkte, ebenso in der Oper »*Le Rossignol*« von Lebrun, riss er das Publikum förmlich hin, so dass er den ersten Platz völlig behauptete und Drouet nach England ging. Nach der Restauration musste er seine volksthümliche Gesinnnng insofern büssen, als man ihn in die nengebildete königliche Kapelle nicht wieder aufnahm, aus eben dem Grunde besetzte man auch den Platz am Conservatorium, welchen Wunderlich anfgab, mit seinem unbedeutenden Nachfolger in der Kapelle. 1826 jedoch, bei einer neuen Verwaltung, welche die Interessen der Oper besser wahrnahm, berief man ihn zurück und einige Zeit darnach wurde er auch Professor am Conservatorium. 1856 legte er beide Stellen nieder. Der Einführung der Flöten des Böhm'schen Systems hatte er Widerstand geleistet, auch nur Flöten des alten Systems in einer von ihm errichteten Fabrik verfertigen lassen. Tulou's Compositionen sind ungefähr folgende: »*Symphonie concertante pour flûte, hautbois et basson*« (Paris, H. Lemoine). »*Deuxieme Symphonie idem*« (Paris, Pleyel). »*Concertos pour flûte et orchestre*« (No. 1, Paris, Lemoine; No. 2, Paris, Hertz; No. 3, Paris, Schönenberger; No. 4, Paris, Pleyel; No. 5, op. 37, Paris, Pleyel). »*Grandes solo pour flûte et orchestre*« (No. 1 und 2, Paris, chez l'auteur). »*Fantasies pour flûte et orchestre*« (op. 16, Paris, Pacini; op. 54, Paris, Troupenas; op. 66 ibid.). »*Airs variés pour flûte et orchestre*« (op. 22, Paris, Pleyel, op. 35, 39, 56, 62). »*Airs variés avec quartett*«, op. 17 (Paris, Bonn, Mainz, Berlin). »*Plusiers airs variés avec deux violon et basse*«. »*Grande trio pour trois flûte*«, op. 24 (Paris, Pleyel). »*Polonaise de Tancredi pour deux flûte et piano*«, op. 32 (Paris, Schlesinger). »*Duos pour deux flûtes, livres* 1, 2, 3 (Paris, H. Lemoine, op. 8; Paris, Schöneberger, op. 14, 15; Paris, Pacini, op. 18, 19; Paris, Gambaro, op. 31, 33, 34; Paris, Pleyel).

Tulou, Jean Pierre, der Vater des Vorigen, war 1749 zu Paris geboren und Schüler Cugnier's auf dem Fagott. Er wurde für dieses Instrument Professor am Conservatorium bei dessen Gründung und Mitglied des Theaters. In Paris bei Sieber erschienen: »*Six duos pour deux bassons*« und »*Douze airs variés pour deux bassons*«.

Turbry, François Laurent Hébert, ist zu Paris am 27. Septbr. 1795 geboren und wurde auf dem Pariser Conservatorium hauptsächlich znm Violinisten ausgebildet. Er war zeitweise Mitglied der Opernkapelle, verscherzte diese jedoch später vollständig, indem er sich wiederholt plötzlich aus Paris entfernte, ohne dass man erfuhr, wohin er sich begeben. Einmal bei solcher Gelegenheit hielt er sich in Tolouse auf, wo er »*Abrégé du dictionnaire de musique de S. J. Rousseau*« (Toulouse, Imprimerie de Bellegard, 1821, in 12°, 140 S.) herausgab. Eine »*Symphonie phantastique*«, »*Ouverture pour les concerts*« (Paris, Frey). »*Grand quatuor pour deux violons, alto et basse*«, op. 7 (Paris, Pacini). »*Grand trio pour violon, alto et basse*«, op. 14 (ibid.) wurden in Paris aufgeführt und herausgegeben. Der Autor ging an seinen Sonderbarkeiten zu Grunde.

Türk, Daniel Theophil, gelehrter Tonkünstler des 18. Jahrhunderts, war am 10. August 1756 zu Claussnitz bei Chemnitz in Sachsen geboren. Sein Vater, Musiker im Dienste des Grafen Schönburg, ertheilte ihm den ersten Unterricht in der Musik und im Violinspiel, später unterwiesen ihn auch andere Lehrer. Auf der Kreuzschule in Dresden zog er die Aufmerksamkeit von Homilius auf sich, welcher ihn speciell im Contrapnnkt und in der Har-

monielehre unterrichtete. Als er 1772 die Universität Leipzig besuchte, fand er durch die Empfehlung seines Lehrers einen warmen Protector an Hiller, welcher ihn ebenfalls unterrichtete und zunächst als Violinisten in das Orchester der Oper und der Concerte unterbrachte. In dieser Zeit entstanden die ersten Compositionen Türk's, welche mit Beifall in Leipzig ausgeführt wurden, sie bestanden in zwei Sinfonien und einer Cantate. 1776 erhielt Türk, ebenfalls durch Hiller's Verwendung, die Stelle des Cantors an der St. Ulrichs-Kirche in Halle, und übernahm zu gleicher Zeit die Stelle eines Lehrers am lutherischen Gymnasium. Vier Sinfonien, vier Cantaten, ein grosser Chor und Claviersonaten, von Türk componirt und aufgeführt, erwarben ihm die Stelle des Musikdirektors an der Universität in Halle. 1779 übernahm er auch noch die Organistenstelle an der Frauenkirche ebendaselbst. Die Lehrerstelle am Gymnasium gab er jetzt auf, da er sich gleich vielseitig mit der praktischen und theoretischen Musik beschäftigte. Werke der letzteren Art, die ihm den Ruf eines gelehrten Musikers verschafften, veranlassten die Universität (1808) ihn zum Dr. phil. und zum Professor der Theorie der Musik zu ernennen. Sein Leben war, wie nachfolgende Aufzählung seiner Compositionen und theoretischen Arbeiten erweist, ein arbeitsvolles, zuletzt noch getrübt durch die Noth des Vaterlandes, besonders 1806, in welchem Jahre die Universität Halle fast verödet war. Türk starb nach längerer Kränklichkeit am 26. August 1813, 57 Jahre alt. Seine didactischen Werke sind: »Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beitrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie« (Leipzig und Halle, 1787, in 8°, 240 S.). »Clavierschule, oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen« (Halle und Leipzig, 1789, in 4°, 408 S.; zweite vermehrte Ausgabe 1802, Leipzig und Halle). Ein Abriss dieser Schule unter dem Titel: »Kleines Lehrbuch für Anfänger im Clavierspielen« (Halle, 1792, in 8°; zweite Ausgabe ebenda, 1805, in 8°). »Kurze Anweisung zum Generalbassspielen« (Halle und Leipzig, 1791, 1 Band in 8°, 307 S.). Dies Buch, nebst der Clavierschule von Türk, das beste und verbreiteste, erlebte sechs Auflagen. Die zweite und vermehrte erschien in Halle und Leipzig, 1800, 1 Band in 8°, 390 S. Die dritte Auflage veranstaltete nach dem Tode Türk's sein Schüler und Nachfolger Naue, Halle, 1816, in 8°. Vierte Auflage ebenda 1824. Fünfte Auflage Wien, Haslinger, in 8°, 335 S. (ohne Datum). Eine sechste Auflage veranstaltete Breitkopf & Härtel in Leipzig. Eine zwei Blätter starke Broschüre ohne Orts- und Datums-Angabe gab Türk ebenfalls heraus: »Beleuchtung einer Recension des Buches: Kurze Anweisung zum Generalbassspielen«. Sein letztes Werk erlangte keine Bedeutung. Compositionen, welche gedruckt wurden, sind: »Die Hirten bei der Krippe in Bethlehem«, Cantate (Halle, Hemmerde und Schwetschke, in Fol., 1782). Sechs Claviersonaten, dritte und letzte Sammlung (ebend. 1798). Sechs Claviersonaten, zweite und letzte Sammlung (ebend. 1789). Sechs kleine Claviersonaten, erste Sammlung, dritte Auflage (ebend. 1793). Sechs Sonaten, zweite Sammlung, zweite Ausgabe (ebend. 1793). Sechs Claviersonaten (ebend. 1793). Sechzig Clavierstücke für Anfänger, erste und zweite Sammlung, 1798 bis 1806. Dreissig vierhändige Clavierstücke, zweiter Theil 1807, dritter und vierter Theil 1808. Lieder aus dem Siegwart mit Clavier-Begleitung 1780. Vieles im Manuscript.

Türkische Becken, *Piatti*, *Cinelli*, s. Becken.

Türkische Musik. Weniger noch als die andern Völker des Orients haben die Türken Antheil genommen an der historischen Entwickelung der Tonkunst, obwohl sie nicht weniger Empfänglichkeit und Liebe für sie zeigen, als jene. Ihre wilde Kriegs- und Mordlust und die unbezähmbare Leidenschaftlichkeit, welche sie nicht nur zur Herrschaft über das grosse osmanische Reich führten, sondern auch zu einem der gefürchtetsten Völker der Erde machten, liessen Kunst und Wissenschaften nur in beschränktem Maasse gedeihen und verhinderten es, dass sie auch nur die Bedeutung für die Entwickelung der Tonkunst

gewannen, welche die Araber und Perser errangen, von denen sie überhaupt nur erlernten, was ihnen auf diesen Gebieten nothwendig erschien und verständlich war. Ihr Auftreten in der Geschichte erfolgte bereits in den frühesten Zeiten. Der Stammvater »Türk« ist wahrscheinlich der »Targitaos« Herodots (IV, 5) und der Togharma der Bibel (Genesis X, 3) und auch Plinius kannte sie schon (»*Turcae que sylvas occupant*«, Lib. I). Aus Turkestan stammend wurden sie bald ihrer Raubzüge und ihrer wilden Mordlust wegen von den Nachbarn gefürchtet, und der Name Türke wurde eben so zur Bezeichnung eines Barbaren, wie der der Scythen unter den Griechen, und das zu einer Zeit, in welcher Araber und Perser bereits einen gewissen Culturgrad erreicht hatten und selbst der Musik und der Poesie schon eine gewisse Pflege angedeihen liessen. Freilich war auch dieser noch bis ins siebente Jahrhundert unserer Zeitrechnung sehr gering; die arabische Halbinsel war von der übrigen civilisirten Welt ziemlich abgeschnitten und sehr langsam nur gelangte die Cultur der einzelnen Völker Asiens hierher. Der grösste Theil ihrer Einwohner lebte von Viehzucht und Krieg; nur die Küstenbewohner und die Bewohner der einzelnen Städte trieben Handel. Yemen und später Irak und Syrien bildeten nach Christi Geburt abgeschlossene Reiche mit einer bestimmten Verfassung und Mecca und Medina genossen den Segen einer republikanischen Verfassung, die übrigen unermesslichen Striche des grossen Landes wurden von unabhängigen Beduinenschwärmen durchstreift und obgleich jene Reiche und die Republiken mit Asien und Afrika durch die Handelscaravanen, die meist von Beduinen formirt wurden, einigermassen zusammenhingen, so drang doch über die Wüsten, welche sie von der gebildeten Welt absonderten, wenig von der Cultur Asiens herüber nach der arabischen Halbinsel. In den Städten hatte sich der gesellschaftliche Zustand durch Gesetze und den Einfluss einer regelmässigen Regierung etwas gehoben; aber in den Wüsten waren sie noch völlig rohe Kinder der Natur, die sich nicht über die geringe Bildung erhoben, zu der die patriarchalische Regierung führte, und die spätern Araber selber bezeichnen die Jahrtausende vor dem Propheten als die Zeit ihrer Unwissenheit. Doch selbst in jenen Zeiten äusserte sich in dem ganzen Volke, wo es auch lebte, in Städten und Wüsten, ein hoher edler Sinn, ein leichter Verstand zum Begreifen und grosse Anlagen, welche nur der Ausbildung harrten. Sie galten im Alterthum namentlich als die zuverlässigsten Menschen (Herodot III, 8). Ausser mit der Astrologie und einer Art roher Medicin beschäftigten sie sich auch mit der Dichtkunst, mit welcher, wie wir früher schon zeigten, auch immer die Musik verbunden ist. Mit Hülfe derselben bildeten auch sie ihre Sprache zu einem grossen Wortreichthum in einigermassen geordneten Formen aus. Dabei aber blieben ihre Verse rohe Naturprodukte; Ergiessungen ihrer Empfindungen, wie sie der Augenblick eingab; eine Kette von Bildern, ohne Kunst und in regelloser Prosodie an einander gereiht. Aber diese kunstlosen Reime standen in solcher Achtung bei der Nation, dass sich jeder Stamm, jede Familie, aus deren Mitte ein Dichter hervorging, für geadelt ansah. Daher strebte auch Mohammed, als er den kühnen Plan fasste, der Prophet einer neuen Religion zu werden, nach dem Ruhm eines grossen Dichters, da es eine grosse Empfehlung für ihn und seine Lehre war, wenn seine Reden für echte Poesie angesehen wurden und als der Dichter Lebid (aus Schelmerei und Politik) eine Stelle der zweiten Sure des Korans für göttlich schöne Poesie erklärte, nahm dies Mohammed als ein günstiges Zeichen für die Gründung und Ausbreitung seiner Religion. Diese freilich erwies sich den Künsten wie den Wissenschaften äusserst wenig günstig. Noch während seines Lebens drang Mohammed seine neue Religion, den Islam, durch die Gewalt der Waffen der Halbinsel auf, auf welcher er geboren war und nach seinem Tode brachen seine Nachfolger in die Reiche ihrer Nachbarn ein und stürmten so weit vor, dass sich das neue Reich des Islams über 200 Tagereisen von Osten nach Westen von der Grenze der Tartarei und Indiens bis an die Küsten des atlantischen

Meeres erstreckte. In den zwei Jahrhunderten ihrer siegreichen Kämpfe (632 bis 833 unserer Zeitrechnung) drangen sie gewaltsam den Völkern, welche diesen ungeheuern Raum bewohnten, den Islam sammt ihrer Sprache auf, wodurch bei den unterjochten Völkerschaften eine völlige Umkehrung ihrer Sitten und Denkungsart und ihrer Lage zu der übrigen Welt bewirkt wurde. Während dieser Zeit blieben die Araber die fanatischen Barbaren ohne Kenntniss und Schätzung der Werke des Geistes und der Denkmäler der Kunst; sie suchten eben den Inbegriff aller denkbaren Weisheit im Koran und unter ihrer harten Hand wurden noch viel Ueberreste griechischer Kultur, welche das Christenthum noch hatte bestehen lassen, in den Ländern der griechischen Herrschaft schonungslos vernichtet. Dabei verschonten sie doch auch viele Klöster in den griechischen Provinzen, wenn diese Tribut zahlten und liessen auch die Schulen zu Antiochien und Berytus, zu Edessa und Nesibus bestehen, die denn auch von Einfluss auf die Bildung der Araber werden mussten. Schon in der Mitte des achten Jahrhunderts zeigten sich die Vorboten, dass sich der bisherige kriegerische Geist der Araber allmälig veredelte und verfeinerte. Dem Reiche der Chalifen (den Nachfolgern des Propheten) wurden die Schätze der Welt zugeführt, und diese wuchsen mit der Ausbreitung ihrer Macht immer mehr an; dadurch aber fand der den Orientalen angeborene Hang zum Luxus immer mehr Nahrung; dieser zeigte sich zunächst in noch edler Weise in der Pflege der mechanischen Künste, namentlich aber auch in der verschwenderischen Belohnung von Poesie und Musik, die man früh zu den unentbehrlichsten Bedürfnissen für den Glanz des Hofes rechnete.

Die unmittelbaren Nachfolger des Propheten: Abubekr, Omar Osman und Ali, wie die Omaijaden, welche von 670—749 die Herrschaft inne hatten, waren den Künsten und Wissenschaften nicht günstig gewesen, erst unter der Herrschaft der Abassiden, die mit Abul Abbas auf den Thron gelangten, begann die Blüthezeit der arabischen Kunst und Wissenschaft. Die Omaijaden hatten als Barbaren nur erobern und zerstören lassen; die ersten Abassiden schon suchten die eroberten Länder zu bilden und zu veredeln, jene hatten nur, durch ihre Freude an Pracht und Luxus veranlasst, Künste und den Handel zu befördern gesucht, die Abassiden gaben dem Handel erst eine sichere Grundlage und gründeten Anstalten zur Pflege von Kunst und Wissenschaft. Die Namen: Al Mansor, Harun al Raschid und Al Mamun werden nach dieser Seite in der Geschichte ewig unvergesslich sein. Sie erweiterten die Handelsbeziehungen derartig, dass der äusserste Osten vom Indus und Oxus mit dem Westen bis ans atlantische Meer verbunden war. Balsora, von Omar am Zusammenflusse des Euphrats und Tigris erbaut, Damaskus, als Residenz der prachtliebenden Omaijaden besonders von ihnen bevorzugt, und Bagdad, der reiche Sitz der Abassiden, wurden nunmehr grosse Handelsniederlagen, welche die Reichthümer der östlichen Welt, die Erzeugnisse der Natur und des Kunstfleisses empfingen und vertheilten. Wie die Hauptstädte des grossen Reichs, so wurden auch unzählige kleine Städte und Flecken Sitz der Industrie, des Kunst- und Fabrikfleisses und zu Wasser und zu Lande, durch Karavanen und Schiffe wurden ihre Produkte nach allen Küsten des grossen arabischen und selbst des griechischen Reichs verschickt und die Araber wurden so unter den Abassiden die grösste Handelsnation der Welt.

Die nothwendige Folge davon war, dass auch die geistige Cultur des Volkes mächtig gefördert wurde. Während die übrige Welt in Unwissenheit versank, erhoben sich die Araber zu Gelehrten, die in ihrem Zeitalter nur wenige ihres Gleichen fanden. Sehr bald, mit der beginnenden Beschäftigung mit den Wissenschaften, begriffen sie den hohen Werth derselben und ebenso schnell erfassten sie auch die Grundsätze der Wissenschaften, die ihnen bekannt wurden und bildeten sie in ihrer Weise weiter. Sie gingen zuerst bei den Griechen in die Lehre; der Beginn ihrer wissenschaftlichen Bildung knüpft

an die Uebersetzung griechischer Schriftsteller an. Die Abassiden hatten syrische und griechische Aerzte an ihren Hof gezogen und durch diese waren sie zuerst mit den Wissenschaften näher vertraut geworden. Zunächst waren es die Schriften des Hippocrates, Galen, Theophrast, des Euclides, Ptolomaeus und Aristoteles, welche die Chalifen Al Mansor (136—158 der Hegira = 753—775 unserer Zeitrechnung), Harun al Raschid (170—193 der Hegira = 786—808 u. Z.) und Al Mamun (198—218 der Hegira = 813—833 u. Z.) unter Aufsicht ihrer Leibärzte in das Arabische übersetzen liessen. Al Mamun namentlich war ausserordentlich nach dieser Richtung thätig. Er versammelte an seinem Hofe Gelehrte aller Länder; und sein Eifer für die Wissenschaften ging so weit, dass er nach einem siegreichen Feldzuge gegen den griechischen Kaiser sich erbot, alles Eroberte wieder herauszugeben, wenn ihm der Kaiser gestatte, alle wissenschaftlichen Bücher Griechenlands ins Arabische übersetzen zu lassen, und er selbst führte bei Anfertigung dieser Uebersetzungen den Vorsitz. Zugleich legte er Schulen zu Bagdad, Basra, Bocchara und Kufa an und gründete grosse Bibliotheken zu Bagdad, Alexandria und Kairo. Diesen Bestrebungen schlossen sich auch die Chalifen zu Cordova an, unter ihnen zeichnete sich namentlich der Chalif Hakem II. (961) aus, der in Bagdad Abschreiber beschäftigte und zu Cordova eine Bibliothek von 600,000 Bänden anlegte. Hier namentlich gewann die Wissenschaft eine so bedeutende Pflegestätte, dass aus Frankreich und Deutschland und andern Ländern des christlichen Europas die Schüler nach Cordova kamen, um bei den Arabern zu studiren.

Früher noch gelangte die arabische Dichtkunst zur Blüthe und zwar als echt nationale Schöpfung. Bei der Lebhaftigkeit der Phantasie und der Leidenschaftlichkeit der Empfindung, welche die Araber auszeichnen, bedurfte es keines äussern Anstosses oder einer besondern Anleitung zu dichterischer Aeusserung derselben; jene Mächte suchen und schaffen diese von selbst und so erfahren wir von einer arabischen Poesie schon aus jener Zeit, in welcher die Stämme der Halbinsel noch in höchster Barbarei und Unwissenheit lebten. Natürlich war diese ältere arabische Poesie nur erfüllt von einem wilden kriegerischen Geiste oder einer verzehrenden Leidenschaftlichkeit: Schlacht- und Blutgesänge wechseln mit realistisch derben Liebesliedern. Die Messe zu Mecca wurde insofern auch bedeutungsreich für die Entwickelung der Poesie, als sie zu dichterischen Wettkämpfen veranlasste. Anfangs blieben diese noch dem Zufall überlassen, aber im sechsten Jahrhundert bestimmte man den Platz Occadh für solche poetische Wettkämpfe und seitdem wurde auch das Gedicht, das den Preis erhielt, mit goldenen Buchstaben in Leinewand oder Seide gestickt, um es an den Thoren der Kaaba*) aufzuhängen. Davon, dass es am Tempel aufgehängt wurde, nannte man dies Preisgedicht: Moallacát, und weil es mit Gold eingestickt war Modhabebát. Die sieben noch vorhandenen Preisgedichte reichen nicht über das sechste Jahrhundert nach Christus hinaus. Die Dichter derselben: Amru ben Kalthun, Hareth und Tarafah lebten kurz vor dem Propheten; Zoheir und Antara wohl nur um einige Zeit früher. Lebid dichtete sein Preisgedicht kurz vor dem Propheten, dem zu Ehren er der Poesie ganz entsagte; Amri'l Kais aber war ein Zeitgenosse des Propheten. Wie schon erwähnt trat dann die Poesie in den Dienst der Chalifen, um den Glanz ihres Hofes zu erhöhen und ihre ganze Erscheinung zu verherrlichen. Der Chalif wurde dichterisch begrüsst und selbst alltäglichere

*) Das angesehenste Nationalheiligthum der Araber zu Mekka, ein Tempel mit einem schwarzen Stein in der äussern Mauer. Nach der Sage hat Ismael, der Stammvater der Araber und der Erbauer dieses Heiligthums, denselben vom Engel Gabriel erhalten. Zu der Kaaba, wo neben dem Einen höchsten Gott (Allah) jeder Stamm seine besondern Götter oder Genien aufzuweisen hatte, fanden jährlich Wallfahrten statt, während welchen die Kriege eingestellt wurden, die Blutrache schwieg und Freund und Feind an den heiligen Handlungen und Umgängen friedlich Theil nahmen.

Ereignisse seines Leben dichterisch ausgezeichnet; das ganze Ceremoniell bei Hofe erhielt eine gewisse dichterische Anordnung, bei der auch der Chalif in dichterischer Weise einzugreifen genöthigt war. Zu diesem Zweck namentlich wurden Akademien für die Dichtkunst an den Höfen errichtet. Die dichterischen Wettkämpfe wurden zahlreicher aller Orten, nicht nur in Mecca, ausgeführt und selbst Dichterinnen betheiligten sich daran. Die Dichter begleiteten das Heer auch in den Krieg und kriegerische Ereignisse und grosse Heldenthaten waren gern gewählte Stoffe. Die berühmtesten arabischen Dichter dieser Zeit waren Habib Abub Tammam, der Sohn armer Eltern, der als Wasserträger in Kairo sein Leben fristete und am liebsten von Schlachten sang, von »der Musik der klirrenden Waffen« und »dem Tod, der süsser schmeckt als Feig und Wein«; ferner: Motenabbi (geboren zu Kufa im Jahre 915 und in der Nähe seiner Vaterstadt im Jahre 965 von räuberischen Beduinen ermordet), dessen Preis- und Schlachtenlieder hochberühmt und weit verbreitet waren. Toghrai (ermordet 1121) und Asmati waren als Lyriker, Meidam (gestorben 1125) als Didaktiker hochberühmt. Ueber den Antheil, welchen die Musik, besonders der Gesang, hierbei gewann, sind wir nicht berichtet, doch lässt die allmälig immer künstlicher werdende strophische Form darauf schliessen, dass diese hauptsächlich, wie bei allen andern Völkern, durch die Hülfe des gesungenen Tons ermöglicht wurde. Der kurzathmige Bau der Strophen wird meist durch die Rücksicht auf den Athem des Sängers bedingt. Die kurzen Strophen erscheinen überall als das unmittelbare Produkt der Sangeslust, die längern dagegen als das der dichterischen Technik, der berechnenden Prosodie.

Im Uebrigen erfassten die Araber die Musik vielmehr als Wissenschaft, weniger als Kunst. Es ist dies ebensowohl in ihrem Naturell, wie in dem Gange ihrer Bildung und ihrer Religionsverfassung begründet. Mathematik und Sternkunde wurden früh von ihnen gepflegt und wie sehr namentlich Mathematik und Rechenkunst unter ihrer Pflege gefördert wurden, dafür sind die durch sie erfundene oder doch vervollkommnete »Algebra« und die arabischen Ziffern, wodurch die Abendländer mit der wunderbaren Erfindung vertraut wurden, den Zahlen durch ihre Stellung einen Werth zu geben. Sie erweiterten daher auch die geographischen Kenntnisse durch Entdeckungsreisen und durch Messung der Längen- und Breitenkreise. Dieser Zug ihres Geistes wurde dann noch durch das Studium der griechischen Schriftsteller ganz besonders genährt und es ist daher erklärlich, dass sie auch durch den wissenschaftlichen Theil der Musik mehr angezogen wurden, als durch den praktischen, dass sie mit mehr Sorgfalt Ton und Intervall untersuchten, ohne die gewonnenen Resultate auch praktisch durchgreifend zu verwerthen. Begünstigt wurde dieser ganze Zug auch dadurch, dass der Koran die Künste unberücksichtigt liess und dass die Musik keinen Theil am Cultus gewann, wie doch bei allen andern Culturvölkern, die deshalb auch zu einer höhern Blüthe der Musikentwickelung gelangten. Es musste dies namentlich für alle dem Islam ergebenen Völker bedeutungsvoll werden, weil für sie in der Religion alle anderen Interessen aufgingen, durch sie Staat und Gesellschaft vollständig geregelt und beherrscht wurden, so dass der Koran zugleich staatliches und bürgerliches Gesetzbuch ist. Was daher durch ihn nicht geheiligt ist, das gedeiht nur wenig bei den Bekennern des Islams und so kam es, dass die Musik wohl die arabischen Gelehrten in dem angegebenen Sinne beschäftigte, dass sie aber als Kunst keine Bedeutung gewann, sondern nur in gewisser volksthümlicher Weise ausgebildet sich erhielt. Schon in der Mitte des zweiten Jahrhunderts ihrer Zeitrechnung (der Hedgra oder Hidschret), etwa im 8. Jahrhundert der unsrigen (n. Chr.), erscheinen bereits Schriftsteller, welche sich mit Untersuchungen über die Musik beschäftigen. Unter den*) von Herrn Kosegarten

*) Vergl. R. G. Kiesewetter „Die Musik der Araber" (Leipzig, 1842).

nach den Nachrichten des alten Ali aus Ifsfahan genannten Dichtern und Sängern erscheint wenigstens Obeidallah Ben Amed Ben Tahir, mit dem Beinamen Abu Ahmed, als Verfasser eines musikalisch-theoretischen Werkes*) (»*Liber disciplinarum nobilium*«). Den weiteren Verlauf des Ganges der Entwickelung der arabischen Theorie fasst dann Kiesewetter**) dahin zusammen: »Wenn wir also die ersten Anfänge einer musikalischen Theorie unter den Orientalen in der Umgebung der Chalifen aus dem Stamm der Omajiden, dann der Abassiden entdecken, so lassen sich von da an folgende Phasen derselben in Kürze bezeichnen:

1) Entstehung und allmälige Entwickelung einer eigenen einheimischen (weder ererbten noch überlieferten) Theorie durch arabische Philosophen, seit dem III. Jahrhundert arab. Zeitr., dem IX. u. Zeitr. — Das System ist jenes, welches zwischen dem ganzen Ton zwei mittlere annimmt, und in dem Umfang der Octave 17 Intervalle begreift.

2) Grosse persische Theoretiker (gegen Ende des VII. Jahrhunderts der Hidschret, im Anfange des XIV. u. Zeitr.) bearbeiten vorzüglich den mathematischen Theil, mit mancher Neuerung, obgleich von dem älteren arabischen (17. Ton-)System noch ausgehend, auf eben dasselbe einlenkend, auch dieselben Tonformeln oder sogenannte Tonarten beibehaltend; und dies ist die arabisch-persische Schule.

3) Wenig später (vielleicht noch gleichzeitig mit dieser letztern) taucht in Persien ein absolut neues System auf, erweislich aus unserm Europa dahin verpflanzt, von den Persern nach orientalischer Weise, doch die Spur seines Ursprungs nicht gänzlich verwischend, verarbeitet. Es ist das System der 7 ganzen Töne, mit eingerückten 5 halben Tönen, wie es unsere Claviere darstellen: wir wollen es das Zwölfton-System nennen. Unter dem achtbareren Theil der persischen Gelehrten scheint aber dasselbe noch lange keinen Eingang gefunden zu haben.«

Diese verschiedenen Perioden und deren wechselnde Systeme sind bisher von den Schriftstellern, welche über die Musik der Araber Nachricht gegeben haben, nicht bemerkt worden, und so ist es gekommen, dass man entweder alles irgendwo Vorgefundene — Systeme, die einander gegenseitig sogar ausschliessen — ohne Unterschied den Arabern zugeschrieben hat, oder dass man Manches (ja wohl gar Alles), was diesen unwidersprechlich eigen, von den Persern hergeleitet haben wollte, deren Ansprüche auf eine ihrer eigenen Schule selbst aus einer so beträchtlich späteren Periode datiren. Endlich findet es sich, dass jenes früheste System der Musik, unter den Arabern selbst, ebenso wenig der (von uns so bezeichneten) arabisch-persischen Schule oder dem neuern (europäisch-)persischen System, als früher Farabi's griechischer Theorie gewichen war, sondern sich weit über die Periode der einstigen Blüthe arabischer Wissenschaft und Kunst hinaus, ja unter den im Orient noch vorkommenden Liebhabern musikalischer Gelehrtheit bis zu unseren Tagen erhalten hat. Dass diese von den Theoretikern aufgestellte, in 17 Stufen getheilte, Tonleiter in der Praxis gebräuchlich wurde, bezeugen die Nachrichten von der Einrichtung der Laute, die wir aus jener Zeit schon erhalten. Diese ist fünfsaitig (oder, da jede doppelt vorhanden ist, doppelchörig) in aufsteigenden Quarten gestimmt und das Griffbrett ist in acht feste Bünde getheilt, die von der leeren Saite, bei den Arabern der »absolute Ton« benannt, durch gleiche Dritteltöne aufsteigend bis zum achten Bund gezählt werden, dieser giebt immer den absoluten Ton der folgenden Saite:

*) Er war ein Enkel des berühmten Statthalters von Chorasan und durch einige Zeit Oberster der Leibwache zu Bagdad. Er lebte zur Zeit des Chalifen el Mutadid.

**) A. a. O., pag. 15.

El Aoud.
Die Laute der Araber.

	V. *Bem*, Erde	IV. Die dreifache (*Mosselles*) Wasser	III. Die zweifache (*Mossenna*) Luft	II. Die untere (*Zir*) Feuer	I. Die einfache (*Had*)	
	4 *d*	11 *g*	18 *c*	25 *f*	32 *b*	
8						Der kleine Finger
	3 *c:*	10 *f:*	17 *b:*	24 *e*	31 *a*	
7						Der Goldfinger
	2 *c.*	9 *f.*	16 *b.*	23 *d:*	30 *g:*	
6						Der mittlere des Geräthes
	1 *c*	8 *f*	15 *b*	22 *d.*	29 *g.*	
5						Der mittlere alte (oder des Pferdes)
	B:	7 *e*	14 *a*	21 *d*	28 *g*	
4						Der Zeigefinger
	B.	6 *d:*	13 *g:*	20 *c:*	27 *f:*	
3						Der nächstseitige oder benachbarte des Zeigefingers
	B	5 *d.*	12 *g.*	19 *c.*	26 *f.*	
2						Der überflüssige
	A	4 *d*	11 *g*	18 *c*	25 *f*	
1						Der absolute

Wir haben hier die Töne zugleich nach unserm System benannt und die Erhöhung des Normaltons durch Punktiren angedeutet: *c.* ist das um ein und *c*: das um zwei Drittel erhöhte *c*. Dies Tonsystem hat sich im Orient bis auf den heutigen Tag auch in der Praxis erhalten, es erscheint daher meist unmöglich, solche Gesänge in unsere moderne Tonleiter zu zwängen. Ssaffieddien, ein persischer Theoretiker zeichnet nur eine Saite auf und giebt den Tönen zugleich besondere Namen:

Der Kamm.
(Die Saitenfessel.)

Nach dem Schereffije

C̄	18	*Newa*
b:	17	*Osal*
b.	16	*Saba*
b	15	*Tschargjah*
a	14	*Buselik*
g:	13	*Sigjah*
g.	12	*Nehawent*
g	11	*Dugjah*
f:	10	*Rehawy*
f.	9	*Sengule*
f	8	*Rast*
e	7	*Nerm mahur*
d:	6	*Irak*
d.	5	*Nerm adschem*
d	4	*Aaschiran*
C:	3	*Nerm hissar*
C.	2	*Nerm bejati*
C	1	*Jegjah*

*

Die Nase.
(Der Wirbelkasten.)

Wie weit dann die daraus entwickelten Tonartensysteme in der Praxis Anwendung fanden und wie weit sie nur der Speculation dienten, ist ebensowenig nachzuweisen, wie bei den griechischen Tonsystemen. Jedenfalls darf man auch hier mit Bestimmtheit annehmen, dass aus den früher schon angegebenen Gründen die Praxis der Araber weit hinter ihrer Theorie zurückblieb.

Der Rhythmus wurde bei ihnen zunächst in derselben Weise ausgebildet wie bei allen Völkern: an der Sprache. Die Araber unterschieden Silben von verschiedenem Zeitwerth und gewannen vier einfache Füsse. Es sind dies:

1) Der leichte Strick: *tēn*
2) Der schwere Strick: *tĕnĕ*
3) Der Pflock: *tĕnēn*
4) Das Zwäckchen: *tĕnĕtēn*

und aus der verschiedenen Zusammensetzung derselben gewannen sie die sogenannten Cyclen, die sich von unseren Versfüssen darin unterscheiden, dass bei jenen verschiedene Metren zu einem Cyclus vereinigt werden, während wir unsere Versfüsse einheitlich aus einem Metrum entwickeln. Auf den untern Stufen der Entwickelung der Prosodie gilt immer mehr die Strophe im Ganzen betrachtet, als der einzelne Theil. Die arabische Strophe erscheint deshalb auch unserer Empfindung nach ziemlich ungeregelt. Wie sehr aber dieser Rhythmus als musikalisches Princip erkannt wurde, geht daraus hervor, dass ihn die Araber gern auf die Trommel angewendet erörtern. Die langen Schläge werden dabei der linken, die kurzen der rechten Hand zugewiesen. Einige Autoren erwähnen auch bereits künstlicher Trommelstücke und nennen einzelne Meister, die sich durch die Zusammensetzung solcher Trommelstücke, welche auch schon ihre bestimmten Namen erhielten, wie: Der neue Schlag, Der Schlag des Mordes, Der Schlag der Eroberer, Der königliche Cyclus u. s. w. hervorthaten.

Endlich müssen auch die Araber als Erfinder oder doch Verbesserer einzelner Instrumente genannt werden, welche nachmals für die Entwickelung der Musik in Europa hochbedeutsam wurden, wie die Laute, welche die Araber von den Persern übernahmen, aber erweiterten und verbesserten, so dass, als sie durch die Kreuzzüge nach Deutschland gelangte, sie hier sehr bald Einfluss auf die ganze Musikentwickelung gewann. Die verwandten Instrumente: das

Tanbur von Bagdad und das Tanbur von Korassan waren mit zwei, seltener mit drei Saiten bespannt, die über einen Steg liefen, welcher der Laute fehlt. Von den andern Instrumenten wurden dann das Rebab, auch Rubeb oder Rebec (s. d.) hochbedeutsam, indem es die Familie der Streichinstrumente erzeugte, welche bald eine so ungewöhnliche Bedeutung in Europa, ganz besonders in England, Frankreich und Deutschland gewinnen sollte, nachdem sie hier bekannt geworden war. Ausserdem waren den Arabern noch eine Menge anderer Saiteninstrumente bekannt, wie das Tscheng (s. d.), Nufhet, Kanun u. s. w. Von Blasinstrumenten werden erwähnt das Nay oder Ney in verschiedenen Grössen, die Sackpfeife und eine Art Orgel. Endlich waren eine Menge der bekannten Schall- oder Schlaginstrumente: Trommeln, Tamburin, Cinellen, Castagnetten u. s. w. im Gebrauch.

So waren bei den Arabern schon im Grunde die Vorbedingungen einer herrlichen Entfaltung der Tonkunst gegeben; dass diese dennoch nicht weiter gefördert wurde, ist aus dem oben angegebenen Grunde erklärt. Wie wenig unter den Arabern, bei aller wissenschaftlichen Bildung, die Praxis gefördert worden war, das wird am Schlagendsten dadurch bewiesen, dass sie nicht über die Versuche eine Notenschrift zu finden hinausgekommen sind. Wo aber die Kunstpraxis bedeutendere Ausdehnung gewinnt, da ist die Notenschrift unabweisbar. Als dann die Türken die Herrschaft über das grosse arabische Reich gewannen, war an eine weitere Entwickelung nicht mehr zu denken, selbst die Theorie fand unter ihnen keine weitere Pflege.

Der begeisterte Heldenmuth und die Lust am Kriege waren den Arabern allmälig unter den Beschäftigungen des Friedens geschwunden. Luxus und Ueppigkeit untergruben die Kraft und die Waffenkunde früherer Jahrhunderte. Es entstanden religiöse Streitigkeiten, welche Spaltungen erzeugten und Secten entstehen liessen, die sich unter einander bekämpften und befehdeten. Treulose Statthalter und übermüthige Stammeshäupter erregten wiederholt Empörungen, in Folge deren ganze Provinzen abfielen. Wie schon früher Abderrhaman ein selbständiges Reich in Spanien gegründet hatte, so rissen sich unter Harun auch Tunis und Fez los. Unter Al Mamun machten sich die Statthalter von Khorassan unabhängig und andere Statthalter folgten diesem Beispiel. Im Jahre 877 machten sich Aegypten und Syrien frei, in Tunis setzten sich die Fatimiden fest, welche sich rühmten, von Fâtime, der Tochter des Propheten abzustammen. Bereits Harun al Raschids dritter Sohn, Motassem, der Nachfolger Mamuns, hatte sich veranlasst gesehen, zum Schutze gegen Empörungen eine Leibwache zu bilden. Er hatte dazu jenes erwähnte tartarische Nomadenvolk, die Türken, erwählt und diese wurden bald so mächtig, dass der Chalif nur als ein Spielball in ihrer Hand erschien und sie schliesslich Herren des ganzen Reiches wurden. Der zunehmende Verfall des Chalifats begünstigte ihre Bestrebungen. Der Chalif Mohammed IV. besass (940) nur noch die Herrschaft über Bagdad und er sah sich schliesslich genöthigt, den letzten Rest seiner weltlichen Gewalt dem mächtigen Ebu Raik, dem Befehlshaber seiner türkischen Leibwache, unter dem Titel eines Emîr al Omrâh, d. h. eines Fürsten der Fürsten zu übertragen. Nach dem Tode Mohammed's empörten sich wieder einzelne Statthalter und machten sich zu selbständigen Herrschern. Im östlichen Persien bemächtigte sich der Statthalter von Khorassan, ein Türke Namens Alphtekin, der Festung Gasna und gründete das Reich der Ghasnaviden, das den Gipfel seines Glanzes unter Muhammed mit dem Beinamen Jemin ed daula, d. h. Säule des Reiches (999) erreichte. Bei seinen blutigen Eroberungszügen schützte und förderte er dennoch auch Kunst und Wissenschaft und belohnte die Dichter mit wahrhaft königlicher Freigebigkeit. An seinem Hofe glänzte der bedeutendste persische Dichter Firdusi (der Paradiesische), der in seinem grossen Epos, dem Schah nameh oder Heldenbuche, die Thaten aller persischen Könige von den ältesten Zeiten bis zum Untergange der Sassaniden besang. Ein türkischer Emir Namens Seldschuk

hatte sich inzwischen mit seinem Stamm von seinem Chan frei gemacht und nachdem er zum Islam übergetreten war, im Osten von Bochara niedergelassen.

Um ihn für sich zu gewinnen, räumte Mohammed Jemin ed daula diesem Stamme Wohnsitze in Khorassan ein, aber Seldschuks Enkel Togrul Beg empörte sich, unterwarf sich ganz Khorassan und machte sich im Jahre 1038 zum Beherrscher von Ostpersien; er eroberte Bagdad und zwang den Chalifen, ihm selbst die Würde eines »Emir al Omrah« zu ertheilen (1058). Damit war die Macht des Ghasnaidenreichs gebrochen, dies verfiel immer mehr, während Togrul Beg seine Herrschaft immer weiter ausbreitete. Sein Brudersohn Alp Arslan (der muthige Löwe), der ihm 1063 in der Herrschaft folgte, kämpfte siegreich gegen den griechischen Kaiser und eroberte Armenien und Georgien. Zum grössten Glanze aber gelangte das Seldschuckenreich unter Alp Arslans Sohne Malek Schah (1072—1092), der Syrien und Kleinasien beherrschte, dabei aber auch Kunst und Wissenschft beschützte und förderte. Er legte zu Bagdad, Ispahan und Basra Schulen an und baute zu Ispahan eine Sternwarte. Noch zwei Jahrhunderte bestand die Würde eines Chalifen fort, bis Haluga, der Enkel des Mongolen Dschengis Chan Bagdad erstürmte (1258) und der letzte der Chalifen Mostassim seinen Tod fand. Bochara, Samarkand, Balkh und andere blühende Städte gingen mit all ihren reichen Schätzen der Kunst und Wissenschaft in Flammen auf, die Bibliotheken wurden in Ställe verwandelt und mongolische Barbaren lagerten sich über die Staaten und Völker vom Indus bis zum kaspischen Meere.

Um dem Schwert der Mongolen zu entrinnen, verliessen die Osmanen gegen Ende des 13. Jahrhunderts ihren Wohnsitz in den Ostgegenden des kaspischen Meeres und erkämpften sich in Kleinasien die Trümmer des Seldschuckenreichs. Mit seinen, durch mohammedanische Derwische zum Kampfe wider die Christen begeisterten und von der Aussicht auf Beute angetriebenen Schaaren drang Osman durch die olympischen Pässe nach Bithynien, erhob Prussa (Brussa, Bursa) zu seinem Herrschersitz und behauptete seine Eroberungen gegen die verweichlichten Griechen und die von ihnen zu Hülfe gerufenen abendländischen Söldner. Seine Nachfolger verbesserten das Kriegswesen und die Janitscharen schuf Murad I. zu einer Macht, mit Hülfe deren er ganz Kleinasien unterwarf und dann nach Europa übersetzte, um in wenig Feldzügen alles Land vom Hellespont bis zum Hämus sich unterthänig zu machen. Durch Alaeddin (1328) war bereits ein stehendes Heer bei den Türken eingerichtet worden. Da indess die Türken zu genusssüchtig und störrisch sind, so kamen er und sein Bruder Urchan bereits auf die Idee, aus den gefangenen Christen und Ueberläufern eine neue Truppe zu bilden, vor der nur zu bald die Welt erzittern sollte. Den Namen, wie die Form der unterscheidenden Filzmütze sollen sie durch den Derwisch Hadschi Begtasch, den Stifter eines noch heute im Osmanischen Reiche weit verbreiteten Ordens, erhalten haben. Von Urchan aufgefordert, die neue Truppe einzusegnen und ihr einen Namen zu geben, legte der Scheich (der oben erwähnte Derwisch) den Aermel seines Filzmantels auf den Kopf eines der ihm vorgestellten Söldlinge, so dass der Aermel rückwärts herabhing und sprach: »Ihr Name sei: Die neue Truppe *(Jeni Tscheri)*, ihr Angesicht weiss, ihr Arm siegreich, ihr Säbel schneidend, ihr Speer durchstossend; immer sollen sie zurückkehren mit Sieg und Wohlsein.« Zum Andenken des Segens erhielten die weissen Filzmützen einen rückwärts herabhängenden Zusatz. Bald widerstand dieser für den Islam begeisterten Truppe keine andere mehr. Adrianopel wurde eingenommen und, mit glänzenden Moscheen geschmückt, von Murad zum Herrschersitz erwählt und von hier aus breitete er seine Herrschaft weiter aus, bis er in der blutigen Schlacht von Kossowa (1389) erschlagen wurde. Aber sein Sohn Bajazeth setzte den Siegeslauf seiner Vorgänger mit solchem Erfolge weiter fort, dass man ihn den Blitz nannte, und schon erhob er die Hand, um Constantinopel zu erobern und das byzantinische Reich zu zertrümmern, als er

von dem klugen Mongolenbeherrscher Timur der Lahme (Tamerlan, Timurlank), der zum zweiten Mal Bagdad zerstörte und das herrliche Damaskus niederbrannte, daran verhindert wurde. Bajazeth wandte sich gegen diesen Feind und trotz der Kriegskunst und der Tapferkeit der Türken entschied sich die Schlacht bei Angora, wo beide Heere zusammentrafen, zu Gunsten des streitbaren Hirtenvolks. Bajazeth selbst wurde gefangen und starb bald darauf vor Kummer.

Seinem Enkel Murad II. (1421—51) gelang es bereits, die abtrünnigen Emire Kleinasiens wieder unter seine Herrschaft zu bringen und sein thatkräftiger und ebenso blutdürstiger wie herrschsüchtiger Sohn Mohammed II. (1451 bis 1481) eroberte am 29. Mai 1453 Constantinopel, um es zu seinem Herrschersitz zu machen. Die Sophienkirche wurde in eine Moschee verwandelt und auf den Trümmern christlicher Cultur pflanzte der Islam seinen Halbmond auf. Wohl erhoben sich zahlreiche Feinde des Osmanischen Reichs, allein sie vermochten es nicht, zu hindern, dass es sich immer weiter verbreitete. Mohammed hatte bereits seinen Fuss in das im Innern zerrüttete Italien gesetzt, um mit dem Sturz Roms den christlichen Glauben zu verderben, als der Tod seinen Entwürfen ein Ende machte. Unter seinen Nachfolgern waren es namentlich Selim I. (1512—1520) und Suleiman der Prächtige (1550—1566), welche das Osmanische Reich zu Glanz erhoben. Mit dem Tode Suleiman's aber begann der Verfall des Reiches, der nur durch die Eifersucht und Trägheit der europäischen Staaten durch Jahrhunderte aufgehalten wurde.

In der Dichtkunst und den Wissenschaften hat der Osmanische Stamm weit weniger geleistet, als jeder andere der muhammedanischen Völkerfamilie. Er hat in der Dichtkunst nur die Persischen Vorbilder nachzuahmen verstanden, in der Musik aber ist er hinter diesen und den Arabern entschieden zurückgeblieben. Es ist bereits erwähnt worden, dass die Türken die Tonleiter der Araber in ihrer Praxis annahmen, aber sie haben nichts gethan, weder um die Theorie zu erweitern, noch die Ausführung der praktischen Musik zu fördern.

Wohl werden einzelne Perioden genannt, in welchen die Musik zu einer gewissen Blüthe gelangte, wie unter Muhammed IV. (1650) und Chaili Hafis, Ssoloksade und Nassrullah Wakif Chalchali (der nach Naima, des türkischen Reichshistoriographen 1147 der Hidschret, 1734 nach unserer Zeitrechnung zu Constantinopel gedrucktem Werk: »Tarschi« mit einem »Trallala« den Geist aufgab) werden als Sänger und Tonkünstler gerühmt. Ihre Bedeutung kann immer aber nur nach der beschränkten Praxis, über welche sich die Türken nicht erhoben, gemessen werden. Zahlreiche Zeugnisse bestätigen, dass auch die Türken Musik lieben: dem Krim Chan (1769) war Gift beigebracht worden, und als er fühlte, dass sein Ende herannahte, liess er seine Musikbande herbeikommen und unter den Klängen derselben gab er seinen Geist auf. Bei dem kriegerischen Charakter der Türken waren namentlich die Militärmusikbanden früh stark besetzt. Neben den stark schallenden Hörnern und Trompeten (Zùrna und Kabuzùrna) waren früh verschiedene Arten von Trommeln in Gebrauch und andere nur schallverstärkende Instrumente, neben denen dann die Oboen (Burnas) und die pfeifenartigen einen sehr schweren Stand hatten. Nach den Vignetten zu: Guer J. A. »*Moeurs et usages des Turcs*« (Paris, 1746) bestanden die Trompeten aus einer langen Röhre mit einem weiten Schalltrichter, bei den Hörnern war das Rohr einmal zurück und dann wieder vorwärts gewunden und ging in einen noch weitern Schalltrichter aus, durch dessen Oeffnung der Ton gerade ausgeführt wurde, so dass diese Instrumente einen mächtigen Ton entwickeln konnten. Doch erwiesen sich die anders gebildeten Europäer wenig erbaut von dieser Musik. Die Gesandtschaftsberichte aus dem 17. Jahrhundert stimmen alle mit dem, welcher in: »Die neu eröffnete Ottomanische Pforte« (Augsburg, 1694, pag. 278) veröffentlicht ist, überein. Bei der Beschreibung des Festes, welches bei der Beschneidung des erstgeborenen Prinzen von Amurad, der den Namen Meemes erhielt (1582),

heisst es: »Rings herum waren Fenster / in deren einem so ziemlich gross / sich eine Music präsentirte mit Pfeiffen, Hörnern, Cymbalen / grossen und kleinen Pauken / so mehr ein lächerliches Gethön als liebliche Harmonie gab.« Doch erfüllte diese lärmende Musik jedenfalls ihren Zweck vollständig. Nach dem bereits erwähnten Werk »*Moeurs et usages*« befand sich während des Kampfes die Musikbande in der unmittelbaren Nähe des Vezirs, folgte den Bewegungen der Armee ganz genau und hörte nicht auf zu spielen, so lange der Kampf währte; erst wenn dieser entschieden war, schwieg die Musik. Neben diesen Militärmusikbanden, welche der Grosswessir und die Paschahs in grosser Menge unterhalten, unterhält der Sultan auch noch eine eigene Kammermusik. Diese ist nach Toderini's: »*Letteratura turchese*« (Venedig, 1787) aus den weniger schallenden Instrumenten zusammengesetzt. Diese heissen: 1) Keman, eine Art Violine. 2) Ajakli Keman, eine grössere Art, unserm Bass verwandt. 3) Sine Keman, eine Viola d'amour. 4) Rebab, ein Instrument mit einer oder zwei Saiten. 5) Tanbur, ein Instrument von acht Saiten, von denen sieben von Stahl sind und eine von Messing, mit einem langen Griffbrett, auf dem die Töne durch Bünde fest abgegrenzt sind. Es wird mit einem biegsamen Stöckchen aus Schildkrötenschaale gespielt. 6) Nei, eine Art Querflöte aus Rohr, das im Ton unserer Flöte und der menschlichen Stimme verwandt ist. Ferner das Meskal, eine Art Pansflöte, aus 23 Röhren bestehend, von denen durch verschiedenes Anblasen drei Töne erzeugt werden; das Santur wie das Kanun sind Arten des Psalterium, jenes mit metallenen, dieses mit Darmsaiten bespannt. Jenes wird mit metallenen Stäbchen geschlagen, dieses mit den Fingerhüten von Schildkrötenschaale, die mit vorragenden Spitzen von Kokusnussschaale besetzt sind, gespielt. Endlich fehlt auch nicht das Daire, aus einem drei Zoll breiten Reif bestehend, zwischen welchem ein Fell ausgespannt ist; an fünf eisernen Blättchen befinden sich doppelte runde Messingbleche nach Art des Tambourin, die mit ihrem Geklingel den Ton begleiten, wenn man es schlägt. Die Musikanten der Kammermusik nehmen, wenn sie vor dem Sultan spielen, ihren Platz an der Wand des Zimmers, sie sitzen auf den Fersen und spielen ohne Noten, alles im Einklang oder in der Octave begleitend allerlei Melodien, welche die Gesellschaft mit tiefem Stillschweigen anhört, indem sie beim Rauch der Tabakspfeife und einigen Pillen Opium von einem hinschmachtenden Enthusiasmus berauscht ist.

In Constantinopel sind es namentlich Griechen, Armenier und Juden, unter denen sich geschickte Musiker befinden, von denen einzelne gleichfalls vom Sultan besoldet werden, wofür sie monatlich einmal berufen werden, um vor ihm zu musiciren. Im vorigen Jahrhundert werden namentlich Anastasius, ein Grieche, und Stephanus, ein Armenier, als gute Rebabspieler genannt, Raphael galt als gelehrter Musiker und spielte das Tanbur sehr gut. Die vornehmen Türken lieben zwar meist die Musik, aber sie üben sie seltener aus, sie überlassen das ihren Sclaven und Sclavinnen. Das Volk dagegen ist namentlich sehr gesanglustig und singt auf der Strasse und bei seinen verschiedenen Beschäftigungen Lieder meist zärtlichen Inhalts, die sie mit einer aus Kürbis gefertigten Laute begleiten.

Die türkischen Frauen beschäftigen sich auch mit Musik, namentlich mit Gesang, den sie mit dem Santur oder dem Tanbur begleiten. Jenes wird noch heute meist in der primitivsten Form angewendet: es besteht aus einem einfachen länglichen Resonanzkasten, über welchem die Saiten aufgezogen sind. Die Frauen legen es auf ihren Schooss und spielen es entweder mit einem Stäbchen oder mit Hämmern, oder wie es das Bild in dem oben erwähnten Werk »*Moeurs et usages des Turcs*« zeigt, mit den Fingern wie die Cither. Der Tanbur ist dagegen bereits mehr entwickelt. Nicht selten wird auch zum Gesange das Tambourin gespielt, nicht nur zum Tanz, der wiederum häufiger mit kleinen Trommeln begleitet wird und mit den Castagnetten. Dieser Gesang, der nach verschiedenen Zeugnissen, wie nach dem von Bartholdy »Bruchstück

zur nähern Kenntniss des heutigen Griechenlands« (Th. I. 1803; Th. II. 1804, p. 260) dem Gesange der jüdischen Vorsänger in den Synagogen gleicht, bei dem sie zugleich sich so anstrengen, dass sie die Kinnbacken mit den Händen halten«, vermochte sich niemals die Gunst der übrigen Europäer zu erwerben. Was Nicolai »Burtig aus dem Delphinat, Kammerling und Geograff K. Mt. inn Frankreich« davon berichtet in »Vier Bücher Von de Raisz vnd Schiffart in die Turcky« (Antorff, 1576), »dass die Azmoglin, das sind die Kinder so beim Türkischen Kaiser von den Christen aus Graeca, Albania, Valacchia, Servia, Bosnia, Trapezunt, Mengrelia, Colchida zu Tributh gegeben werden, auf der Gasse auf einem Instrument spielen, sieht schier wie ein Cittern, sie heissen's Tamburas, in dasselbig singen sie so lieblich, dass die Ziegen oder Geiss dabei dantzen möchten« wird auch in den spätern Jahrhunderten bestätigt. Nach der Abbildung, welche dabei gegeben ist, war das Instrument eine Art sechssaitiger Laute. Die griechischen Bauern müssen in Constantinopel Frohnarbeit thun; sind sie damit fertig, dann ziehen sie durch die Stadt mit einer Sackpfeife, zu deren Tönen sie auch Lieder sangen und diese erhielten sich nicht selten längere Zeit.
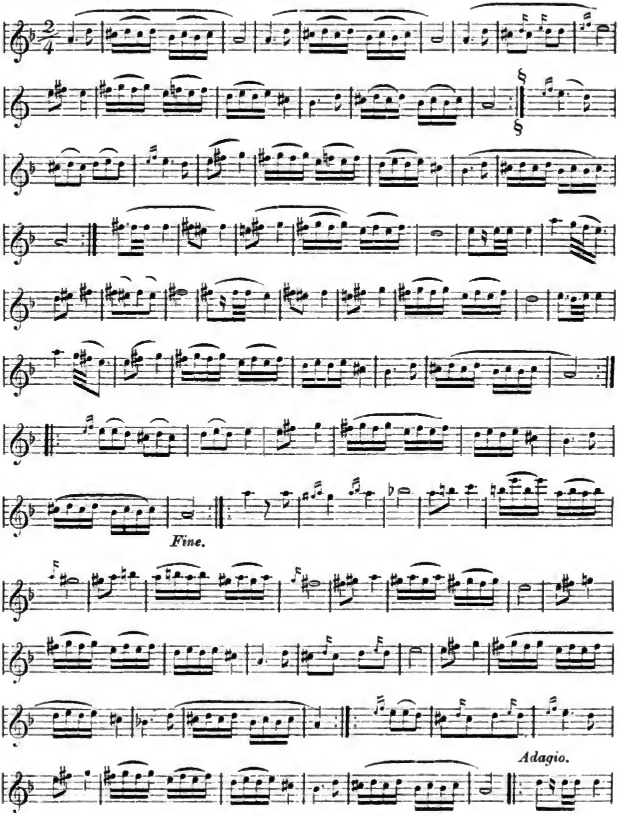
Der Hauptgrund, weshalb die Türken nicht über diese Anfänge der Musikentwickelung hinweg kamen, liegt wohl darin, dass der Cultus der Musik nicht bedurfte. Selbst der Klang der Glocken, der die Christen zum Gebet ruft, ist ihnen versagt. Ein Priester der Muezins oder Meizeins besteigt des Tages fünfmal das Minaret, kurz vor Sonnenaufgang, zur Mittagszeit, kurz vor Sonnenuntergang, bei eintretender Nacht und um Mitternacht. Seine Ohren verstopfend, oder nach andern sich die Kinnbacken haltend mahnt er mit seinem Geschrei die Gläubigen daran, für das Wohl des Sultans, die Ausbreitung des Islams und die Vertilgung der christlichen Lehre, welche Gott in beständiger Zwietracht erhalten möge, zu beten. Der Gottesdienst selbst ist äusserst schmucklos. Der mittägliche Theil der Moschee ist durch eine Arkade in Nischenform bebaut. Hier ist der Sitz des Iman, des Priesters, der den Gottesdienst verrichtet. Ihm links zur Seite befindet sich ein Pult, vor welchem jeden Freitag die kirchliche Handlung verrichtet wird. Ein wenig mehr seitwärts ist eine Art Chor, in dem sich Sänger aufhalten, die dem von Iman angestimmten Gesange antworten oder Strophen aus dem Koran psalmodirend ablesen. Nur der Orden der Mewelewiten bedient sich bei seinen seltsamen religiösen Exercitien der Nej, einer Pfeifenart. Die Mewelewiten versammeln sich am Dienstag und Freitag in einer grossen Kapelle, wo der Iman ihnen Stellen aus dem Koran vorliest und erklärt. Wenn dies geschehen ist, grüssen sie alle ihren »Superiorem«, erzählt »Die neu eröffnete Ottomanische Pforte« (pag. 104) und bücken sich vor ihm nieder; nach diesem fangen sie an, sich rund herumzudrehen, welches etliche so geschwind thun können, dass man ihnen kaum in das Gesicht sehen kann. Wenn sie nun diese Bewegung machen, spielt unterdessen einer auf einer Flöte von Rosenholz, und so bald die Musik aufhört, stehen alle still und ohn' alles Daumeln (Taumeln), als wenn sie immerdar ruhig gestanden wären. Sie glauben, dass die Flöte ein sehr altes geheiligtes Instrument sei und dass Jakob und die andern heiligen Hirten alten Testaments damit zum Lobe Gottes aufgespielt haben. Der Ton dieser Flöte aber ist an sich selbst kläglich und melancholisch, allein durch die grosse Uebung haben sie es dazu gebracht, dass sie eine zierliche artige Harmonie damit zu wege bringen«. Die orthodoxen Türken nahmen Aergerniss daran, dass diese Derwische sich der Flöte bedienten, weil das gegen den Koran verstösst und es wurde den Mewelewiten auch schliesslich untersagt, eine Pfeife zu brauchen; allein diese beriefen sich auf David, der selber vor der Bundeslade getanzt habe und so wurde das Verbot auch wieder aufgehoben. Eine andere Secte Derwische nehmen, indem sie *Ullah-hoh-Ullah-hoh* heulen und sich auf einem Bein herumdrehen, ein glühendes Stück Eisen in den Mund, dessen Gluth sie gewaltsam aushauchen. Bei dieser heiligen Ceremonie ertönt eine
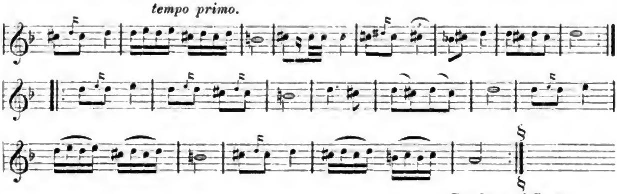
sanfte Musik von einer Flöte oder der Santer, um die Kräfte des Heulenden anzufachen, wenn sie ermatten wollen, bis dieser erschöpft und nicht selten ohnmächtig zu Boden sinkt.

Nachstehend geben wir noch einige türkische Musikstücke in unserer Aufzeichnung, wobei indess bemerkt sei, dass es sehr gewagt sein würde, für die volle Aechtheit einzustehen. Toderini, von dem das Concert zuerst mitgetheilt wurde, erzählt selber, dass der französische Gesandte Ferriol (»*Recueil de cent estampes de Mr. Ferriol à Paris* 1714«) ein türkisches Musikstück in unsere Noten übertragen habe und dass, als man es darnach den Türken vorgespielt habe, diese es nicht wieder erkannt, sondern nur herzlich gelacht hätten.

Türkisches Concert genannt:

Andantino. *izia samaisi.*
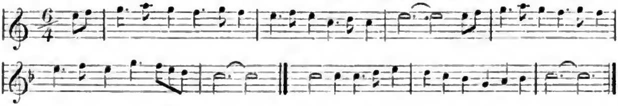




Da Capo al Segno.
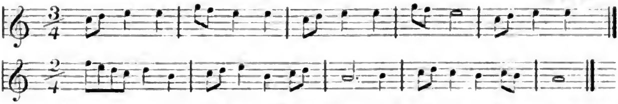
Danse Maure.

Aus: La Borde: „Essai sur la mus." T. I. p. 383.



Danse Turque.

La Borde.



Bekanntlich hat C. M. von Weber diesen türkischen Tanz in seinem »Oberon« verwendet. Ueber die

Türkische Musik bei unserer Militärmusik siehe den Artikel Janitscharenmusik.

Türrschmidt, Karl, Kammermusiker und Waldhornist der königl. Kapelle zu Berlin, geboren am 24. Febr. 1753, erhielt von seinem Vater, Primhornist des Fürsten von Oettingen-Wallerstein, Unterricht im Hornblasen. 18 Jahre alt begann er eine Concertreise, auf welcher er auch Paris besuchte und dort lange Zeit verweilte. Er verheiratete sich dort und lernte auch den ebenfalls auf seinem Gebiete höchst bedeutenden Hornbläser Palsa kennen. Beide concertirten von da an gemeinschaftlich, Palsa als Primbläser, T. als Secundant mit ungeheurem Beifall. Von Paris gingen beide nach London und dann nach Kassel, worauf sie 1785 bei der königl. Kapelle in Berlin angestellt wurden. T., einer der bedeutendsten Virtuosen seiner Zeit, starb in Berlin am 1. Novbr. 1797. Mehrere Vervollkommnungen des Hornes sind ihm zuzuschreiben, schon 1781 verbesserte er das Inventions-Horn, indem er die Krümmungen überkreuz legen liess, wodurch der Wind in den Röhren ungehindert fortlaufen kann, wogegen bei der alten Invention sich die Röhren aus ihrer zirkelförmigen Krümmung bald links, bald rechts rasch wendeten, wodurch das Blasen erschwert ward. Das erste Instrument, das er nach dieser Idee bei Raoux in Paris anfertigen liess, war ein silbernes Horn, das er bis zu seinem Tode gebrauchte. Im Jahre 1795 erfand er eine Sourdine, vermittelst welcher man die halben oder gestopften Töne ebenso sicher und rein als mit der Hand nehmen kann. Er veröffentlichte, wie schon Artikel Palsa angegeben, mit diesem zusammen: »*Six Duos pour deux cors*« (Paris, Sieber). »50 *Duos pour deux cors*« (Paris, Janet).

Türrschmidt, Karl Nicolaus, Musiklehrer zu Berlin, Sohn des Vorigen, geboren zu Paris am 20. Octbr. 1776, kam mit seinem Vater, dessen Unterricht auf dem Horn er genossen, nach Berlin und später in die königl. Kapelle. Als Musiklehrer war er geschätzt.

Türrschmidt, Auguste, geborne Braun, Gattin des Vorigen, geboren am 20. Novbr. 1800 zu Berlin, Tochter des Kammermusikus Daniel Braun und der Sängerin geborne Cath. Brouwer. Zuerst als Sopransängerin ausgebildet, trat sie 1814 in die Singakademie. Frl. Blank, Mitglied derselben, bildete hierauf ihre schöne tiefe Altstimme, die sie bald als solche erkannt hatte, mit mehr Erfolg aus. Frau T. wurde in der Folge während vieler Jahre eine der Hauptträgerinnen der Alt-Solopartien bei den Aufführungen der Singakademie. Auch veranstaltete sie selbst kirchliche Aufführungen zu wohlthätigen Zwecken und erwies sich höchst bereitwillig gegen Künstler. So übernahm sie 1822 die Partie des Pippo in der »*Gazza ladra*« in einem Concerte der Sängerin Milder. In einem andern Concerte sang sie die Arie »Dies Bildniss ist besonders schön«, in der Tenorlage, und als bei der Aufführung des »Messias« der Basssänger plötzlich krank wurde, übernahm Frau T. einige Bassarien, die sie in der Altlage mit grossem Beifall vortrug. Nachdem sie von der Oeffentlichkeit zurückgetreten, gründete sie sich einen Wirkungskreis als Gesanglehrerin. Ihr Sohn Albrecht, in der Musik Dilettant, veröffentlichte Lieder (Berlin, Trautwein).

Tuyaux (franz.), Pfeifen; *Tuyaux à anche*, Zungenpfeifen; *Tuyaux à bouche*, Pfeifen mit Mundstück.

Tuma, Franz, Componist, geboren zu Kostelecz in Böhmen am 2. Octbr. 1704, machte seine Studien in Prag und wurde als Tenorsänger an der Jakobskirche daselbst angestellt. Segert, Altist in derselben Kapelle, war sein Mitschüler bei Kapellmeister Bohuslasz Czernohorsky. In Wien, wo er auch einen philosophischen Cursus durchmachte, fand er im Fürsten Kinsky einen Protektor, der ihn von Fux im Contrapunkt unterrichten liess. 1741 als Kapellmeister der Kaiserin Elisabeth angestellt, zog er sich später in ein Kloster zurück und starb daselbst 1774. Seine Compositionen, welche in Motetten, Messen, einem Miserere und Instrumental-Compositionen bestehen, blieben Manuscript.

Tumeri, hindostanische Doppelflöte, deren Röhren aus einem hohlen Kürbis oder aus einer Codda-Nuss hervorragen.

Tumultuoso (ital.), Vortragsbezeichnung = tumultarisch, aufgeregt.

Tunder, Franciscus, einer der grössten Orgelspieler seiner Zeit, Schüler Frescobaldi's, dessen Blüthezeit in die Mitte des 18. Jahrhunderts fällt. Er war Organist an der Marienkirche zu Lübeck, und starb daselbst 1780.

Tunstede, Simon, auch Tunsted, Franziskanermönch und Dr. theol., auch wegen seiner Kenntnisse in der Musik berühmt, ist zu Norwich in England im Anfange des 14. Jahrhunderts geboren. Er starb zu Bruzard in der Grafschaft Suffolk 1369. Ein Manuscript der Bibliothek zu Oxford, No. 515, enthält zwei musikalische Abhandlungen von T.: 1) »*De Musica continua et discreta cum diagrammatibus, per Simonem Tunstede ann. Dom.* 1351«. 2) »*De quatuor principalibus in quibus totius musicae radices consistunt*«.

Tuoni trasportati, die *Toni ficti* oder transponirten Töne im System der Tonarten des 16. Jahrhunderts (s. d.).

Tuppah, ein indisches Tonstück, leidenschaftlichen Charakters.

Turanyi, Carl von, 1806 in Ungarn geboren, ein bedeutender Pianist und fruchtbarer Componist, wirkte von 1842—1857 in Aachen als städtischer Kapellmeister und starb 1872. Seine Compositionen: Sinfonien, Trios, Pianofortestücke und Gesangsachen zeigen Begabung und Geschick und fanden auch weitere Verbreitung.

Turato, Antonio Maria, zuletzt Kapellmeister am Dom zu Mailand, geboren 1608, war in der Jugend an demselben Dom als Diskantist angestellt, und machte als solcher bei Gelegenheit von Vermählungsfestlichkeiten Aufsehen. Er wurde 23 Jahre alt Kapellmeister an St. Celso zu Mailand und am dasigen Dom Clericus. Er starb 1650. Von seinen vielen Compositionen wurde nach seinem Tode gedruckt: »*Una Muta die Motetti a* 2, 3 *e* 4 *voci*« (Mailand).

Turbator Chori, s. Chorstörer.

Turbae, die Volkshaufen, Volkschöre in den geistlichen Spielen und Passionen des Mittelalters.

Turca, alla turca, auf türkische Art und Weise.

Turcas, Joseph François Chrysosthome, zu Marselle am 27. Novbr. 1788 geboren, starb zu Paris am 20. Decbr. 1841. Er war Militär-Intendant, übte aber als Liebhaber die Musik und suchte den Verkehr mit Musikern. Cherubini, der auch sein Schwiegervater wurde, gehörte zu diesen. Quartette und Quintette seiner Composition wurden unter Mitwirkung von Haheneck und Baillot in Paris aufgeführt, auch zwei Sinfonien und verschiedene Balletmusik.

Turchant, Hermannus, Contrapunktist des 16. Jahrhunderts. Von seinen Arbeiten sind in Salblinger's »*Concentus* 4—8 *voc.*« (Augsburg, 1545) mehrere eingerückt.

Turco, Giovanni **del,** florentinischer Edelmann, welcher in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhnnderts lebte und viel Mnsik trieb. Es sind zwei Hefte fünfstimmiger Madrigale seiner Composition vorhanden, das zweite hat den Titel: »*Il secondo libro de' Madrigali a cinque voci di Giov. del Turco, cavaliere di S. Stefano*« (Firenze, per Zanobi Pignoni e Compagni, 1614, in 4°).

Turges, Edmund, englischer Componist, Hofmusikus König Heinrich VI. von England, lebte ums Jahr 1440. Burney, in seiner »Musikgeschichte«, Bd. II, S. 548, giebt einen dreistimmigen englischen Gesang von T., einem vom Componisten Fairfax gesammelten Manuscript entnommen.

Turini, Fernando, auch nach seinem Onkel, dem Kirchencomponisten Bertoni so genannt, war von diesem musikalisch erzogen. In Salo im brescianischen Gebiet geboren, bekleidete er znerst die Stelle eines Accompagnenrs am Theater, bis er, 23 Jahre alt, das Unglück hatte zu erblinden und dadurch genöthigt war, eine Organistenstelle an Santa Ginstina in Padna anzunehmen, welche er 25 Jahre versah. 1800 zog er sich nach Brescia zurück, wo er nothdürftig vom Stundengeben lebte. 1808 wurde daselbst ein Miserere von ihm mit Beifall anfgeführt.

Turini, Francesco, Kirchencomponist und gelehrter Contrapunktist, zu Brescia 1590 geboren, war Schüler seines Vaters und erlernte die Behandlung mehrerer Instrumente, vorzüglich aber die Orgel spielen. Er war jung mit seinem Vater nach Prag gekommen und die Gunst, welche Kaiser Rudolph II. seinem Vater znwendete (s. den nächsten Artikel) erstreckte sich, nachdem er diesen durch den Tod verloren, auch auf ihn; er erhielt, fast noch Knabe, die Stelle des Organisten bei der kaiserl. Kapelle, auch später die Erlaubniss Venedig nnd Rom zu besuchen, um sich noch in der Gesangskunst und der Composition zu vervollkommnen, nach welcher Reise er nach Prag in sein Amt zurückkehrte. Wiederholte Besuche in Brescia nnd dem Stifte der Kathedrale daselbst endeten mit der Erfüllung des Wunsches des Stiftsherrn, die dortige Dom-Organistenstelle einzunehmen. T. starb in Brescia 1656. Seine bekannten Compositionen sind: »*Misse a quattro e cinque voci*« (Venedig, Gardano, in 4°). »*Motetti a voce sola, da potersi cantare in soprane, in contralto in tenore et in basso*« (Brescia, per Giov. Battista Buzzola, neu gedruckt von Alex. Vincenti, 1629). »*Madrigali a cinque et* 3 *voci*, 2 *violini e chitarone libro terzo*« (Venezia, Alex. Vincenti, 1629, in 4°). »*Madrigali a una, due, tre voci con alcune sonate a* 2 *e* 3. *Libro primo e libro secondo*« (Venedig, Bartolomeo Magni, 1624). »*Misse a capella a* 4 *voci*« (Venedig, 1643). »*Motetti comodi in ogni parte*« (Venedig, Bart. Magni). Einige Motetten von T. sind in Bergam. »*Parnassus musicus*«. Noch befindet sich im zweiten Bande »*Arte pratica di contrappunto*« von P. Paolncci (S. 119 u. ff.) ein vierstimmiger künstlicher Canon aus dem ersten Buche der Messen von T. nebst kritischen Anmerkungen.

Turini, Gregorio, Vater des Vorigen, geboren zu Brescia gegen 1560, war als Sänger und Cornetbläser gleich geschickt und dieserhalb von mehreren Fürsten Italiens an ihren Hof gezogen worden. Schliesslich rief ihn auch der

Kaiser Rudolph II. nach Prag. Am Hofe dieses Fürsten fanden seine Leistungen so viel Beifall, dass er vom Kaiser hochbelohnt und in dessen Privatkapelle aufgenommen wurde. Er starb aber nicht allzu lange darauf, ungefähr 1600. Von seinen Compositionen sind bekannt: »*Cantiones admodum de votae cum aliquot Psalmis Davidicis, in Ecclesia Dei decantandis, ad quatuor aequales voces*« (Venetiis, apud Angelum Gardanum, 1589, in 4° obl.). »*Il primo libro di canzonette a* 4 *voci*« (Nürnberg, 1597, in 4°). »Teutsche Lieder nach Art der welschen Vilanellen mit 4 Stimmen«.

Turley, Johann Tobias, Orgelbauer, geboren am 4. August 1773 zu Treuenbrietzen bei Potsdam, war der Sohn eines Landmanns und lernte und betrieb das Bäckerhandwerk. An einer alten ausrangirten Orgel studirte er in seinen Mussestunden den Bau derselben, und stellte danach ein Instrument von acht Stimmen zusammen, das sich noch in der Kirche zu Brackeritz bei Treuenbrietzen befindet. Er unternahm nun einige Orgel-Reparaturen, die gelangen, worauf er sich von 1814 an ausschliesslich der Orgelbaukunst widmete. Eins seiner besten Werke befindet sich zu Joachimsthal. Ueber die letzte von ihm in Perleberg erbaute Orgel erschien eine ausführliche Beschreibung (Neu-Ruppin bei Riemenschneider, 1831). T. starb am 9. April 1829.

Turlurette (vom franz. *turluter*, dudeln), eine Dudelsack-Art, in Frankreich unter Karl VI. im Gebrauch. Wenn das musikalische Lexikon von Koch-Dommer (S. 152) die *Cheorette (recte Chevrette)* und *Turrelette* als Guitarren-Arten bezeichnet, so ist das falsch. Beides waren Sackpfeifenarten.

Turnbull, John, schottischer Musiker und Chordirektor der St. Georgs-Kirche zu Glasgow, 1825 bis 1842, gab eine Sammlung von vierstimmigen Kirchengesängen für den Gebrauch in den Kirchen der Presbyterianer heraus: »*A Selection of original sacred Music in four parts, adapted to the various metres used in Presbyterian Churches and Chapels etc. throughout the Kingdom*« (Glasgow, 1833, in 8° obl.).

Turner, William, englischer Tonkünstler, geboren zu London 1651, war Schüler des Dr. Blow und Chorschüler unter dessen Direktion. Im Besitze einer schönen Tenorstimme, erhielt er 1669 einen Platz in der königl. Kapelle. Später wurde er Vikarius bei der Paulskirche und der Westminster-Abtei zu London, und erhielt 1696 zu Cambridge die Doctorwürde. Er starb 1740. Im Jahre 1716 führte man zu London eine sogenannte Maskerade oder Operette im italienischen Geschmack von ihm auf, »*Presumptuos lowe*« benannt. Mit Dr. Blow gemeinschaftlich componirte er ein Anthem. Ohne Datum und Jahreszahl ist ein Buch von Turner in zwei Auflagen erschienen. Da es aber weder von Hawkins noch von Burney als von W. Turner herrührend erwähnt ist, so ist es wahrscheinlich einem jüngeren Autor desselben Namens zuzuschreiben. Der Titel ist: »*Sound anatomized in a philosophical essay on Musik. To which is added a Discourse concerning the Abuse of Musick*« (London, in 4°).

Turnhout, Gérard **de,** berühmter Componist des 16. Jahrhunderts, nach seiner Vaterstadt Turnhout in der Provinz Antwerpen so benannt, wurde 1520 oder 1521 geboren. Aus den Registern der Frauenkirche zu Antwerpen geht hervor, dass Gérard erst Priester war und dann 1562 Musikdirektor der geistlichen Bruderschaft der heil. Jungfrau daselbst wurde. 1563 übernahm er auch die Kapellmeisterstelle an der Kathedrale, als Nachfolger von Anton Barbé. Die Pflege, welche er hier der Kirchenmusik zuwendete, erhielt 1566 durch den Aufstand der Bilderstürmer eine erhebliche Störung, da in der Kathedrale die Orgeln zerstört und die Musikalien vernichtet oder verbrannt wurden. T. verwendete die nächstfolgenden Jahre dazu, einiges wieder herzustellen und zu ordnen. So liess er eine grosse Anzahl Messen und andere Kirchencompositionen abschreiben, auch gehörte er zur Commission, welche die neue Orgel in der Kathedrale abnahm; ausser ihm waren es: Louis Broomans, Organist aus Brüssel, und Servais Vandermeulen; der Erbauer der Orgel war Gilles Breber. Als Turnhout Kapellmeister des Königs von Spanien, Philipp II., wurde, legte er

1572 die beiden vorgenannten Aemter (am 15. März an der Kathedrale und am 20. Juni an der Kapelle der heil. Jungfrau) nieder. In den Akten hierüber wird er genannt: »*honorabilis vir Dominus et magister Gerardus Turnhout*«. In Madrid war er Kapellmeister und Direktor des Knabenchors. Er wirkte in dieser Stelle bis zu seinem Tode 1580 und war in der Zeit im Besitze zweier Praebenden, Bethuné und Tournai, gewesen. Die noch bekannten Werke dieses Musikers sind: »*Liber primus Sacrarum cantionum quatuor et quinque vocum nunc primum in lucem aedit*« (Lovanni, apud Petrum Phalesium typogr. juratum, 1568, in 4°). »*Sacrarum et aliarum cantionum trium vocum, tam viva voce quam instrumentis cantatu commodissimarum atque jam primum in lucem aeditarum Liber unus*«. *Authore M. Gerardo a Turnhout Insignis Ecclesiae Beatae Mariae Antverpiensis Phonasco*« (Lovanii, excudebat Petrus Phalesius Typographus juratus. Anno 1569, in 4° obl.). »*Praestantissimarum divinae musices auctorum missae decem, quatuor, quinque et sex vocum, ante hac nunquam excusae*« (Lovanii, excudebant, P. Phalesius et Joh. Latius, anno 1570, in Fol.) Die sechste fünfstimmige Messe dieser Sammlung ist von G. de T. Andere Compositionen desselben finden sich in den Sammlungen: »*Recueil des fleurs produictes de la divine musique à trois parties, par Clemens non Papa, Thomas Crecquillon et autres excellents musiciens*« (Lovain, Pierre Phalèse). Das dritte Buch, 1568, in 4° obl. Das vierte Buch enthält: »*XXXIV chansons nouvelles a quatre parties*« (Antwerpen, Tylman Susato, 1544, in 4°). Diese Gesänge sind von folgenden Autoren: Nic. Gombert, Pierre Lescornet, Corneille Canis, Philippe de Vuildre, Joannes Gallus, Autoine Barbé, Pierre Certon, Jean Bassiron, Tylman Susato, Adrian Willaert, Petrus de Manchicourt, Gérard Thurnhout, Crecquillon, Claudin und Benedictus. Das zwölfte Buch enthält: »*XXX chansons amoureuses à cinq parties par divers authers*« (ibid. 1558, in 4°). In der flämischen Sammlung: »*Een duytsch Musijkboek, daerinne begrepen sijn vele schoone Liedekens met* 4, *met* 5 *ende* 6 *partijen*« (Tot Loven by Peter Phalesius ende by Jan Bellerus t'Antwerpen, 1573, in 4° obl.) sind vier fünfstimmige Gesänge von T. enthalten; in der Sammlung: »*La fleur des chansons à trois parties, contenant in recueil produit de la divine musique de Jean Castro, Severin Cornet, Noé Faignent etc.*« (A Louvain, Pierre Phalèse, en Anvers chez Jean Bellere, 1574, in 4° obl.), neun dreistimmige Gesänge von Gérard Turnhout; und in: »*Livre de musique contenant plusieurs excellentes chansons et motets a deux parties*« (Louvain, Pierre Phalèse; Anvers, Jean Bellère, 1571, in 4° obl.), sieben zweistimmige Motetten.

Turnhout, Jean, eigentlich de Turnhout, nach seiner Vaterstadt so benannt, geboren gegen 1525. Ueber den Bildungsgang dieses Musikers oder ob er ein Verwandter oder Bruder des Gérard T. war, ist nichts bekannt, aber anzunehmen, dass er in Antwerpen studirt hat. Er war Kapellmeister des Alex. Farnese, Herzogs von Parma und Gouverneurs der Niederlande, an dessen Hofe zu Brüssel. Den Nachfolger desselben, Erzherzog Ernst, begleitete er bei dessen Einzug in Antwerpen als »*Maître de chapelle de son Altesse*« und widmete dem Magistrat der Stadt bei dieser Gelegenheit eine Messe, wofür er als Gegengeschenk »fünfzig Livres« erhielt. Im Jahre 1595 erhielt er für dieselbe Kapelle auch die Function und den Titel *maître des chantres*. Sein Todesjahr ist nicht bekannt, das letzte bekannte Werk, eine Motettensammlung, erschien 1600, unter dem Titel: »*Sacrarum cantionem quinque, sex et octo vocum Johannis Turnhout regii in Belgia phonasci liber primus*« (Duaci, ex officina Joannis Bogardi, Typ. jurati 1600). Noch sind zwei andere Werke bekannt: »*Madrigali a sei voci di Giovan. Turnhout, maestro de capella del sereniss.*« (Duca di Parma et di Piacenza, Anversa, appresso Pietro Phalesio et Giovanni Bellero, 1589, in 4°). »*Madrigali a cinque voci*« (Douai, 1595).

Tusch, *Touche*, ein von einem Trompeterchor ausgeführter, meist improvisirter Tonsatz, mit welchem auszuzeichnende Persönlichkeiten bei öffentlichen Festen empfangen und mit dem die bei solchen ausgebrachten Toaste begleitet werden. Man beschränkt sich dabei in der Regel auf einen Dreiklang, der

von den Trompeten und den verwandten Instrumenten in den verschiedensten Lagen und Weisen arpeggirt wird.

Tutta la forza, die ganze Kraft, d. h. mit ganzer Anwendung derselben.

Tutte corde = alle Saiten, eine Bezeichnung, die beim Pianoforte in Anwendung kommt. Nach dem Gebrauch der Verschiebung (*una corda*), wenn diese aufgehoben werden und alle Saiten des Bezuges wieder tönen sollen, setzt man *tutte corde* an die betreffende Stelle.

Tutti = alle; in den Partituren, wie den Stimmen von Vocal- und Orchestersätzen angewendete Bezeichnung, welche angiebt, dass die so bezeichneten Stellen von allen Instrumenten und Stimmen ausgeführt werden sollen. Sie ist natürlich nur dann nothwendig, wenn vorher ein- oder mehrstimmige Solosätze die Gesammtausführung unterbrochen haben. Bei Chören, wie bei Orchestersätzen, ist es zunächst üblich, dass alle gesonderten Stimmen und Instrumente so lange mitwirken, bis nicht durch die Bezeichnung »Solo« nur die Ausführung durch eine, oder einige Stimmen und Instrumente gefordert wird. Soll dann wieder der ganze Chorus der Stimmen und Instrumente die Ausführung übernehmen, so muss das angegeben werden und dies geschieht durch die Bezeichnung Tutti. Diese gewinnt indess eine etwas andere Bedeutung noch bei wirklichen Solosätzen, bei Arien, Duetten oder bei Concerten für irgend ein Instrument mit Orchesterbegleitung. Dies bildet dem Solisten gegenüber nicht nur den Chor, sondern es führt bekanntlich zugleich auch die Begleitung aus. Dabei natürlich tritt es entschieden gegen die Solostimme zurück und um dies den begleitenden Spielern anzudeuten, werden die betreffenden Partieen gleichfalls mit »Solo« bezeichnet und die, in welchen der Solospieler schweigt und bei denen dann das Orchester mit gewisser Selbständigkeit dem Solisten gegenübertritt, mit Tutti. Es ist diese Einrichtung selbstverständlich nicht ohne entscheidenden Einfluss für die Construktion des Concerts. Soll dasselbe einen tiefern Gehalt darlegen, so muss es gewissermaassen einen Wettstreit des Solisten mit dem gesammten Orchester darstellen, in welchem ein bestimmter ethischer Inhalt dargelegt ist und in diesem Falle müssen dann die Tuttis des Orchesters nicht minder sorgfältig ausgearbeitet werden, als die Solis; sie können natürlich nicht so brillant ausgestattet werden, das würde auch der ganzen Idee der Form widersprechen, aber sie können und dürfen jenem an Bedeutsamkeit des Inhalts nicht nachstehen. Eine ähnliche Bedeutung gewinnt das Tutti auch bei den Orchesterformen überhaupt. Ein Orchestersatz, bei welchem alle Instrumente ununterbrochen betheiligt sind, muss natürlich sehr bald abspannend und ermüdend wirken, es ist deshalb ästhetische Nothwendigkeit, dass man die einzelnen Instrumente in der mannichfachsten Weise zusammengesetzt, auch in einzelnen Zusammenstellungen und in reicher Abwechselung mit dem Tutti verwendet. Aber auch dies kann in mannichfacher Zusammensetzung eingeführt werden, als: Tutti sämmtlicher Streichinstrumente, oder sämmtlicher Holzblas- oder sämmtlicher Messinginstrumente, als Tutti der Streichinstrumente und der Holzblasinstrument oder dieser und der Messinginstrumente oder als Gesammt-Tutti aller, zu denen auch noch die Schlaginstrumente: Pauke, Trommel, Triangel, Becken u. s. w. hinzukommen. In dieser Weise gefasst bietet das Orchester erst den entsprechenden trefflich gegliederten Organismus zur Darlegung und Gestaltung der höchsten künstlerischen Aufgaben und das Tutti ist eins der wirksamsten Hülfsmittel desselben.

Twinning, Thomas, englischer Schriftsteller, gegen 1734 geboren, studirte auf der Universität Cambridge, wo er auch die academischen Concerte dirigirte, denn er war in der Musik und in den Wissenschaften gleich erfahren. In White-Notley in der Grafschaft Essex wurde er zuerst Schulrector, später Pastor in Colchester, wo er am 6. August 1804 starb. Dieser Gelehrte lieferte eine Uebersetzung der Poetik des Aristoteles ins Englische mit Anmerkungen und zwei Abhandlungen über die Poesie und die Musik als nachahmende Künste.

Der Titel dieser Uebersetzung heisst: »*Aristoteles poetics, with notes on the translations and on the original, and two dissertations on poetical and musical imitations*« (Oxford, 1787, in 4°). Ins Deutsche übertragen findet man diese Abhandlungen von Joh. Gottl. Buhle: »Aristoteles über die Kunst der Poesie, aus dem Griechischen übersetzt« (Berlin, 1798), die Abhandlung von der Musik S. 242.

Ty, eine chinesische Flötenart ohne Klappen.

Tye, Christopher, bedeutender englischer Kirchencomponist, geboren zu Westminster im Anfange des 16. Jahrhunderts, war zuerst Chorknabe, später Musiklehrer der Kinder Heinrich VIII. 1545 erwarb er von der Universität Cambridge den Doctorhut und 1548 wurde er Professor an der Universität Oxford. Die Königin Elisabeth berief ihn jedoch als Organist an ihre Kapelle und diesen Posten bekleidete er bis zu seinem Tode, welcher ungefähr 1570 erfolgt sein wird. Tye war als Componist in England hochgeschätzt, das von ihm Aufbewahrte rechtfertigt dies auch. Sehr schön sind die Anthems: »*From the depth called on thee, o Lord*« (»*Harmonica sacra*« von Page) und »*I will exall thee*« (Boyce »*Cathedral music*«). Die umfangreichste seiner Arbeiten ist die Apostelgeschichte, welche er in Musik setzte, und wovon die vierzehn ersten Kapitel veröffentlicht worden sind. Zwei Verse vom 14. Kapitel sind in Hawkins »Musikgeschichte«, Band III, S. 256 abgedruckt. Burney in seiner »Musikgeschichte« giebt Bd. II, S. 589 eine Probe aus einer sechsstimmigen Messe von T.

Tylman Susato, oft Tileman, auch Thieleman genannt, war Notendrucker, Instrumentalist und Componist und hat sich besonders als Sammler, d. h. als Herausgeber interessanter Sammlungen von Musikstücken verewigt. Er ist in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts geboren. Nachforschungen verschiedener Biographen und Historiker haben ergeben, dass sein Familienname Tylman gewesen sei, Susato sich auf den Ort seiner Geburt bezieht. Dehn in einem Briefe vom 1. Septbr. 1854 an Fétis glaubte Soest (lateinisch Susato oder Susatus), eine kleine Stadt in Westphalen, als diesen Ort annehmen zu dürfen. Dem ist nichts entgegenzustellen und so kann man annehmen, T. habe in Cöln studirt und sei von dort nach Antwerpen gekommen, denn dort wird er in den Rechnungen der Stadt Tielman von Coelen genannt. Im Jahre 1529 wird er in Antwerpen schon aufgeführt und zwar in Rechnungen, welche der Kapelle der Jungfrau an der Kathedrale daselbst zugehören. Er war hier als Kalligraph und Abschreiber von Musikalien thätig, deren er eine Menge dort in jenem und dem folgenden Jahre geliefert hat. Nachforschungen des Herrn Leon de Burbure haben auf demselben Wege, nämlich durch die Rechnungen der Kapelle ergeben, dass T. 1531 als Instrumentist an derselben thätig war. Er wird bezahlt, neunzehn Mal bei Messen und feierlichen Gelegenheiten die Trompete geblasen zu haben; auch gehört er zu den fünf von der Stadt unterhaltenen Musikanten. Nach einem Kataloge der Stadt über deren Instrumente gehörten dem Tylman neun Flöten im Futteral, zwei Trompeten, eine »Velt-Trompet« und eine »Teneurpipe«. Auch ist ersichtlich, dass er einen Zuschuss dafür erhielt, dass er als Musiker in dieser Stadt Wohnsitz genommen. Als 1549 Philipp II. nach Antwerpen kam, wurden mit Ausnahme eines, sämmtliche Stadtmusikanten entlassen, aber später wieder angenommen; Susato jedoch trat nicht wieder in den Dienst der Stadt. 1543 errichtete er eine Druckerei, die er 1547 in ein von ihm erbautes Haus verlegte, welchem er als Zeichen die Comorne (ein altes Blasinstrument) gab. Das erste Werk, welches aus seinen Pressen hervorging, war »*Premier livre des chansons à quatre parties, auquel sont contenues XXXI nouvelles chansons, convenables tant à la comme aux instrumentz*« (imprimées en Anvers, par Tylman Susato, imprimeur et correcteur de musicque, 1543, in 4°). Dagegen ist die letzte bekannte von T. S. herausgegebene Sammlung vom Jahre 1560 eine neue Ausgabe der bereis 1555 erschienenen »*Chansons à quatre parties, Livre XIV, contenant XVIII chansons italiennes, VII chansons françaises et VI motetz par Orlando de Lassus. Anvers, Tylman Susato*«. Im Jahre 1564, als mit dem Namen »Jacques Susato«,

wahrscheinlich seines Sohnes, eine Sammlung von Gesängen des Orlandus Lassus veröffentlicht wurde, war Tylman Susato jedenfalls bereits verstorben. Jacques Susato starb am 19. oder 20. Novbr. desselben Jahres.

Von Tylman Susato sind noch folgende Sammlungen bekannt: Zunächst eine ohne Datum, von der sich ein Exemplar auf der Bibliothek zu Upsala in Schweden befindet. Diese enthält eine Dedication in Versen an die Königin von Ungarn und Regentin der Niederlande, Marie. Das letzte Stück darin ist ein fünfstimmiger Räthsel-Canon. Von der oben bereits erwähnten Sammlung: »Chansons« erschienen im Ganzen 13 Lieferungen, in den Jahren 1543, 1544: II. III. IV. V.; 1545: VI. VII. VIII. IX. X; 1549: XI; 1558: XII und XIII. Die Tonsetzer sind: J. Baston, A. Barbe, N. Balduin, E. Barbion, C. Canis, Th. Crecquillon, J. Castiletti, Crispel, Courantier, Certon, Claudin, le Cocq, Clemens non Papa, Ducis, Descaudin, N. Gombert, Gerardus, Goddart, Gallus, J. Hollander, D. Havericq, Hanadu, Josquin de Pres, Jannequin, J. Lupus, P. Lescornet, Larchier, Pierre de Manchicourt, J. Mouton, Cl. Morel, L. Pieton, N. Payen, Richafort, Rocourt, Rogier, Tylman Susato, Ph. de Vuildre, Jer. Vinders und Willaert. Ausserdem veröffentlichte er auch mehrere Sammlungen kirchlicher Tonstücke, wie: »*Liber primus Sacrarum cantionum quinque vocum vulgo moteta vocant ex optimis quibusque hujus aetatis musicis selectarum*« (Antverpiae, apud Tilemannum Susato, anno 1546, gr. 4°). »*Liber secundus sacrarum etc.*« (1546). »*Liber tertius*« und »*Liber quartus*« (1547). Diese vier Bücher enthalten 74 Motetten von Castiletti, Crequillon, Pierre de Manchicourt, Clemens non Papa, Jacobus Gallus, Cadeac, Ant. Trojanus, N. Payen, C. Canis, Lupus Hellinc, Crecquillon Rocourt, Willaert u. A. Ferner: »*Liber primus missarum quinque vocum a diversis musicis compositarum, quarum nomina catalogis andicabit*« (enthält vier Messen, eine von Tylman Susato: »*In ille tempore*«, zwei von Crecquillon und eine von P. de Manchicourt). »*Liber secundus*« enthält vier Messen von Crecquillon, zwei von Lupus Hellinc, eine von Barbe. »*Liber tertius*« enthält je eine Messe von Lupus Hellinc, Richafort, Mouton, Crecquillon, von P. de Manchicourt. Eine Sammlung zwei- und dreistimmiger Chansons eigener Composition veröffentlichte Tylman Susato unter dem Titel: »*Le premier livre des chãsõs a deux ou a trois parties contenant trente et une nouvelles chansons convenables tant à la voix comme aux instrumentz composes en Anvers par Thilman Susato, Correcteur de musique demourant en ladicte ville auprès de la nouvelle bourse en la rue des douze mois. Avec grace et privilege de sa majeste pour trois ans. Lam.* 1544.« Der Tenor enthält eine kurze Vorrede: »*Aux amateurs de la noble scienne de Musicq Tilman Susato*«, in welcher er sagt, dass er diese Compositionen, die entweder dreistimmig oder wenn zweistimmig mit Weglassung der Bassstimme gesungen werden können, hauptsächlich für kleinere Privatzirkel geschrieben habe, damit Anfänger sich erst in leicht auszuführenden Sachen üben können. Hierbei bezeichnet er diese Gesänge als *chansons amoureuses.* Der »Superius« und der »Tenor« enthalten den Vers:

„Chantez à deux si bon voussemble,
Puis chanterez tous trois ensemble.

und der »Bassus«:

„Veulx-tu chanter par bon advis!
Attends que tu en soys requis."

Hochbedeutend für die Entwickelung des Liedes ist endlich die Sammlung: »*Het ierste musyk boecken mit / Vier Partyen Daer / Inne Begrepen zyn XXVIij nieuue amoureuse liederkēs in onser neder / duytscher talen, Gecomponert by diuersche componisten zeer lustich om singen en spielen op alle musicale Instrumēten*« (Ghedruckt Tantuuerpē by Tielmā Susato vu onē de noer die nienue vua / glie In der Cromhorn Com Gratia Anno 1551). »*Het tvueetste musik boecken*« und »*Het derde*« führen denselben Titel; das vierte, fünfte und sechste (1556) und das siebente (1557) haben den Kopftitel: »*Sovter Lie-*

denkens«. Ausserdem druckte Tilman Susato vollständige Werke von Clemens non Papa: »*Motecta quinis*« (1546), von Orlandus Lassus u. A.

Tympanischiza, der alte Name des Trumscheit (s. d.).

Tympanismos hiess bei den Griechen ein, der Cybele geweihtes Instrument, bei welchem die Priester die Pauken schlugen.

Tympani coperti, gedämpfte Pauken (s. Pauken).

Tympanist, ein Paukenschläger.

Tympanum (lat.), ital.: *Tympano* = Pauke.

Tympanum bellicum, die Kriegs- oder Heerpauke der alten Römer.

Tyrolerlieder, franz.: *Tyroliennes*, Nationalgesänge der Tyroler; einfache Lieder, die in der Regel mit einem Jodler ausgehen. Sie waren einst auch in Norddeutschland sehr beliebt, namentlich seit sie durch die Tyroler-Sängergesellschaften der Geschwister Hausser und später Rainer aus Fügen im Zillerthal dort und auch in Frankreich und England bekannt gemacht worden waren. Die

Tyrolienne ist ein früher sehr beliebter Tanz von mässiger Bewegung im $^3/_4$-Tact.

Tyrrhenische Flöte und

Tyrrhenische Trompete, wahrscheinlich ein und dasselbe stark tönende Kriegsinstrument der alten Griechen, angeblich von Tyrrhenus, einem ums Jahr 2800 lebenden Sohne des Herkules erfunden.

Tyrtäus, altgriechischer Dichter, Flötenspieler und Trompeter, ist zu Athen geboren und lebte in der 25. Olympiade (um 676 v. Chr.). Er war auf einem Fusse gelähmt, und als die Spartaner im zweiten messenischen Kriege, nach dem Rathe des delphischen Orakels, von den Athenern einen Feldherrn zu verlangen, ihn gewählt hatten, glaubte man, dies sei zum Scherz geschehen. Bald aber zeigte es sich, dass die Spartaner gut berathen gewesen waren, denn T. verstand nicht allein, durch seine Kriegslieder das Heer zum Kampfesmuth zu entflammen,*) sondern er lehrte sie auch den Gebrauch der Metall-Blasinstrumente und bewirkte dadurch, dass die, mit dem Klang der Trompeten noch unbekannten und dadurch erschrockenen Messenier beim Heranrücken der Spartaner in Unordnung geriethen und die Flucht ergriffen. Plutarch erzählt, dass die Lacedämonier aus Dankbarkeit dem T. das Bürgerrecht verliehen haben und seine Kriegslieder in der Armee singen liessen, so lange ihre Republik dauerte. Lykurg (der im vierten vorchristlichen Jahrhundert lebende athenische Redner) sagt in seiner Rede gegen den Leokrates, dass die Spartaner ein Gesetz hatten, nach welchem sie, so oft sie zu einer kriegerischen Unternehmung die Waffen ergreifen würden, vor das Zelt des Feldherrn gerufen werden mussten, um erst die Kriegslieder des T. singen zu hören. Aber auch abgesehen von seinen kriegerischen Erfolgen ist der Einfluss, welchen T. durch seine Kunst auf die Sitten der Spartaner ausübte, ein bedeutender gewesen, namentlich dadurch, dass er die Elegie, eine ionische Dichtungsart, nach dem dorischen Sparta verpflanzte; seine Elegien wurden als Bildungsmittel der Jugend angesehen und auf Feldzügen des Abends nach dem Mahle vorgetragen. Ausser kleineren Bruchstücken sind von Tyrtäus' Dichtungen drei vollständige Kriegselegien erhalten (»*Hypothekai*«, »Ermahnungen«, »Ermunterungen«), sowie ein kleines Marschlied: »*Embaterion*«. Berühmt war seine Elegie »*Eunomia*« (gute Verfassung), durch welche er Streitigkeiten der Spartaner wegen einer, von vielen verlangten neuen Aeckervertheilung beschwichtigte. Nach Plutarch ist er auch der Erfinder eines beliebten dreichörigen Tanzliedes, bei welchem der erste Chor aus alten Männern, der zweite aus Jünglingen, der dritte aus Knaben bestand.

Ein anderer Musiker dieses Namens, dessen Plutarch in seiner Schrift

---

*) „Tyrtaeusque mares animos in martia bella
Versibus exacuit."

heisst es hierauf bezüglich bei Horaz (*de arte poetica*, Vers 402).

»Ueber die Musik« (XIV. 21) erwähnt, stammte aus Mantina und gehörte nebst dem Korinther Andreas, dem Phlyasier Thrasyllus und vielen andern zu einer Schule, welche sich die Enthaltsamkeit im Gebrauche der Kunstmittel zum Gesetz gemacht hatte und deren Mitglieder die Anwendung des Chromas, der Metabole (Modulation), des weiten Tonumfanges sowie der, in ihrer Zeit zur Geltung gekommenen Rhythmen, Tonarten und Metren geflissentlich vermieden.

Tyttler, William, bei einigen Historikern irrthümlich Tylten, englischer Schriftsteller, welcher zu Edinburg 1711 geboren wurde. Ursprünglich zum Kaufmann bestimmt, beschäftigte er sich demungeachtet mit dem Studium der Philosophie, der Malerei und der Musik. Die Gesellschaft der schottischen Alterthumsforscher erwählte ihn zum Mitgliede, später zu ihrem Präsidenten. Er starb zu Edinburg am 12. September 1792, mehrere interessante Schriften hinterlassend: 1) »Eine Abhandlung über schottische Musik«, in der »Geschichte Edinburgs« von Arnot, 1788, in 4°, aufgenommen, zuerst abgedruckt in den philosophischen Abhandlungen der Antiquarischen Gesellschaft, Band I, S. 469 u. folg. In demselben Bande S. 499 giebt er eine Beschreibung der Vergnügen und Moden zu Edinburg im 17. Jahrhundert und eines grossen Concerts am Cäcilientage, daselbst abgehalten im Jahre 1695. Noch eine andere Abhandlung enthält Mehreres über den Antheil Jacob's I., Königs von Schottland, an den altschottischen Gesängen in der Schrift: »*Poetical remains of James the First, King of Scotland*« (Edinburg, 1783, in 8°).

Tzamen, Thomas, Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, in Aachen geboren, ist nur bekannt durch eine dreistimmige Motette »*Domine Jesu Christe*«, welche Glarean in seinem »*Dodecachordon*« S. 298 aufführt.

Tzwejoel, Theodorich, Mönch, auch Montegaudio genannt, lebte in einem Kloster entweder in Oesterreich oder in Baiern gegen Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts. Zwei von ihm verfasste Aufsätze, die aber sehr selten sind, wurden veröffentlicht und in seinem Kloster gedruckt. Der eine ist: »*Arithmeticae Opuscula duo Theodorici Tzwejoel numerorum praxi (Quod algorithmi dicuntur) unum de integris per figurarum (more allemano) delectionem*« (Alterum de proportionibus cujus usus frequens in musicam harmonicam Severini Boetij. Monasterii (ohne Datum), ein Blatt klein 4°). Ein Exemplar hiervon befindet sich auf der kaiserl. Bibliothek zu Wien, auf welchem am Ende die Worte stehen: »*Quintell* (Drucker in Köln) *iterato disseminari procuravit*«. Das andere Schriftstück, von welchem das einzige bekannte Exemplar die königl. Bibliothek zu Berlin besitzt, heisst: »*Introductorium musicae practicae ex probatis scriptoribus per Theodoricum Tzwejoel de Montegaudio excerptum, collectum in ordinem que redactum*« (Prima hujus opusculi editio. Impressa Colonia in Officina literaria ingenuorum librorum Quintell. Anno Domini 1513, ein Blatt in 4°).

U.

U (franz. *Ou* geschrieben), ein Rasselinstrument der Chinesen: ein hölzerner Tiger mit einem gezackten Rücken, durch Streichen mit einem Holzstab über diese Zähne (Holzzähne) wurde gerasselt. Abgebildet ist er fast in allen Beschreibungen von chinesischer Musik, zuerst bei Pater Amiot.

U. C., Abkürzung für: *Una corda* = eine Saite; s. Verschiebung.

U. S., Abkürzung für: *Ut supra* = wie oben; s. *Ut supra*.

Ubald, s. Hucbald.

Ubaldi, Carlo, geboren zu Mailand gegen 1780, war Professor des Gesanges am Conservatorium daselbst. Die Oper »*Sirve re di Persia*« wurde in Turin mit Erfolg aufgeführt, ebenso anderen Ortes die Cantaten »*Ero e Leandro*« und »*Eloisa ed Abelardo*«. Es ist einiges von U. bei Riccordi in Mailand gedruckt, darunter zwei Pastorale für die Orgel.

Ubaldus, s. Hucbald.

Uber, Christian Benjamin, Oberamts-Regierungs-Advokat und königl. Justiz-Commissar in Breslau, ist daselbst am 20. September 1746 geboren. Nachdem er auf dem Elisabetanum die nöthige Vorbildung genossen, bezog er 1769 die Universität Halle, um sich dem Studium der Rechtswissenschaft zu widmen und liess sich dann 1774 in Breslau als Ober-Amts-Avokat nieder. Sein Haus wurde zugleich eine Stätte ernster Pflege der Kunst und Wissenschaft und ein Sammelplatz der ausgezeichnetsten Vertreter derselben. Sonntags und Mittwochs fanden bei ihm regelmässig öffentliche Concerte statt, in denen Quartette und Sinfonien und zuweilen auch kleine Opern aufgeführt wurden. Er selbst war Virtuos auf mehreren Instrumenten und componirte eine grosse Zahl grösserer und kleinerer Werke. Gedruckt sind davon: »Clarisse oder das unbekannte Dienstmädchen«, komische Oper; »Deukalion und Pyrrha«, Cantate; die Musik zum Lustspiel: »Der Volontair«; *»Six Divertissements pour le Clavecin avec l'accompagnement d'une Flûte, d'un Violon, deux Cors de chasse et le Basse«; »Sonate pour le Clavecin avec l'accompagnement d'un Violon et de Basse«;* »Auszug aus einer Serenata fürs Clavier«; »Sechs Sonaten fürs Clavier mit einer begleitenden Violine«; »Divertissement für den Flügel mit zwei Violinen, Flöte, Bratsche, zwei Waldhörner und Bassetel«; »Neun Divertissements für Clavier mit Begleitung einer Violine, zwei Hörnern und dem Bassus. Uber starb gegen 1812. Seine beiden Söhne widmeten sich der Musik. Der jüngere

Uber, Alexander, ist 1783 zu Breslau geboren und machte sich namentlich als ausgezeichneter Violoncellist einen Namen. Seine Lehrer waren Schnabel, Janetzeck und Jäger d. A. und der Umgang mit Carl Maria von Weber und Berner förderte seine Ausbildung wesentlich. Bereits 1804 machte er erfolgreiche Kunstreisen in Süddeutschland als Cellovirtuos, wurde 1823 Kapellmeister beim Fürsten Karolath in Karolath, starb aber schon ein Jahr darauf 1824. Von seinen Compositionen sind gedruckt: Concert für das Violoncello und Variationen für Cello mit Orchesterbegleitung. Sein älterer Bruder:

Uber, Christian Friedrich Hermann, ist am 22. April 1781 geboren und erhielt im elterlichen Hause ebenfalls die sorgfältigste Ausbildung auch in der Musik. Da er nach dem Willen des Vaters Jura studiren sollte, so bezog er, nachdem er das Elisabetanum in Breslau absolvirt hatte, 19 Jahr alt die Universität Halle. Hier übernahm Türk seine weitere musikalische Ausbildung und schon 1801 übertrug er ihm die Leitung der Winterconcerte in Halle. In diesem Jahre trat Uber auch bereits mit einem Violinconcert eigener Compositon in die Oeffentlichkeit. Ende 1803 ging er nach Breslau zurück, um sich hier ganz seinem ursprünglich gewählten Beruf zu widmen, doch erklärte sich der Vater endlich auch damit einverstanden, dass er die Künstlerlaufbahn verfolgte. Gegen Ende 1804 wurde er durch den Fürst Radziwil veranlasst nach Berlin zu gehen. Hier wurde er mit Bernhard Romberg bekannt und durch ihn empfohlen trat er in ein Engagement beim Prinzen Louis Ferdinand von Preussen, das indess durch die Ereignisse von 1805 und 1806 gelöst wurde. Im Winter des Jahres 1808 folgte er einem Ruf als Violinist in die Kapelle des Königs von Westphalen nach Kassel und wurde im Januar 1809 Musikdirektor der deutschen Oper. Nach Auflösung des deutschen Theaters in Kassel, die noch in demselben Jahre erfolgte, war er für die französische Oper thätig. Der Sturz der Fremdherrschaft in Deutschland 1814 brachte ihn natürlich um seine Stellung, aber im Januar 1815 finden wir ihn bereits als Musikdirektor des Nationaltheaters in Mainz thätig; ein Jahr darauf ging er nach Dresden als Musikdirektor der Seconda'schen Truppe, nach deren Auflösung er sich in Leipzig privatisirend aufhielt, bis er im Februar 1817 zum Musikdirektor an der Kreuzkirche zu Dresden ernannt wurde, als welcher er bereits am 2. März 1822 starb. Von seinen Compositionen sind zu nennen ausser den Opern »*Les marins*«, »Der frohe Tag«, die Musik zum Klingemann-

schen »Moses« und zu dem allegorischen Schauspiel »*Saxonia*«; ferner ein Oratorium »Die sieben Worte des Erlösers«, Cantaten u. s. w.

Uberti, s. Hubert.

Uberti, Grazioso, Professor der Rechtswissenschaft zu Cisena in Italien im 17. Jahrhundert, ist von Allacci als der Verfasser des Buches: »*Contrasto musico in sette parti diviso*« (Roma, Luigi Grignano, 1630, in 8°) bezeichnet.

Uccelli, Mad. Carolina, geborne Pazzini, wurde in Florenz Anfang des 19. Jahrhunderts von wohlhabenden Eltern geboren. Anfänglich betrieb sie die Musik zu ihrem Vergnügen, jedoch nach dem Tode ihres Gatten, der Professor der Literatur war, machte sie einen Beruf daraus. Im Juni 1830 wurde auf dem Theater Pergola in Florenz eine Oper »*Saul*«, zu welcher sie auch das Libretto geschrieben hatte, aufgeführt. 1832 folgte »*Emma di Resburgo*« nach dem von Meyerbeer gleichfalls benutzten Texte. Eine dritte Oper: »*Eufemio di Messina*« gelangte nicht zur Aufführung, nur die Ouverture wurde in Mailand in einem Concerte gespielt. Mit ihrer Tochter, die bei Bordogni als Sängerin ausgebildet war, unternahm sie später Reisen durch Belgien, Holland und die Schweiz.

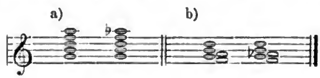
Uccellini, Dom. Marco, Kapellmeister zu Parma um die Mitte des 18. Jahrhunderts, führte daselbst folgende Opern seiner Composition auf: »*Le N'ave d'Enea*«, 1673, »*Giove de Elide fulminato*«, 1677. Instrumentalcompositionen erschienen zwischen 1650—1660: »*Sonate sinfonie e correnti a* 2, 3 *e* 4 *stromenti*«, lib. 1 et 2. »*Sonate a* 2 *e* 3 *violini, o altri stromenti*«, lib. 3. »*Sonate correnti ed arie a* 1, 2 *e* 3 *stromenti*«, lib. 4.

Ud, auch *Eud* (vergl. *Eloud*), heisst die arabische Laute, die noch jetzt im Orient gebraucht ist. Das Saiteninstrument hat ganz die Form der abendländischen Laute, die von dort sammt ihrem Namen entlehnt ist. Der Körper ist von Holz, gewöhnlich Tannenholz, der Hals von Ebenholz und dergleichen und häufig sind Schallboden und Hals mit Elfenbein und Perlmutter ausgelegt. Seine Gesammtlänge steigert sich bis auf 25 Zoll, länger ist das Instrument selten. Seine Bespannung umfasst im Ganzen 7 Doppelsaiten von Schafdarm. Gespielt wird es, wie die Laute, mit einer Rîdcheh, was im Abendlande eine Geierfeder war.

Udalschalk von Maissac, wurde 1126 Abt zu St. Ulrich in Augsburg und starb daselbst 1151. In den Jahrbüchern der Stadt wird er als Dichter und Tonkünstler gerühmt und die von ihm componirten Hymnen an den heil. Ulrich und den heil. Afra haben sich an der dortigen Kirche bis in unser Jahrhundert hinein erhalten. Er hat dazu auch die Musik gesetzt, der Gesang ist nur mit den damals üblichen Zeichen notirt. Eine Abhandlung: »*De Musica*« hinterliess er im Manuscript.

Udukai, eine indische Trommel, welche beim Tempeldienst in Anwendung kam.

Uebelklang wird fälschlich auch als deutsche Bezeichnung für Dissonanz angewendet. Selbst die schärfsten Dissonanzen sind keine Uebelklänge, so lange sie überhaupt noch die Intervallenverhältnisse erkennen lassen. Die schärfste Dissonanz: die grosse Septime, namentlich in ihrer Umkehrung als kleine Secunde, ist immer noch nicht als Uebelklang zu bezeichnen, wenn sie vorbereitet und so eingeführt wird, dass die Intervalle noch zu unterscheiden sind. Zu Uebelklängen werden die Secunden erst, wenn sie sich häufen; die grosse Septime schon, wenn sie durch stark tönende Messinginstrumente eingeführt wird. In der Lage wie unter a) sind der grosse Nonenaccord ebenso wie der kleine nur Dissonanzen und als solche durchaus wohlklingend; in der Lage wie unter b) wird selbst der kleine Nonenaccord zum Uebelklange:



Die Häufung der Secunden in den Lagen unter b) stört die Wirkung, so dass die Töne und Intervalle kaum mehr zu unterscheiden sind und die Dissonanz wird so wirklich zum Uebelklang.

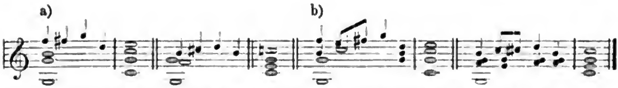
Ueberblasen nennt man bei den Blasinstrumenten die durch veränderte Lippenstellung und Luftführung herbeigeführte Erzeugung der sogenannten Obertöne als Grundtöne. Bei Flöten, Oboen und Fagotten ist zunächst durch Ueberblasen die Octave des ursprünglichen, bei normaler Lippenstellung und Luftführung erzengten Tons zu gewinnen. Die zweite Ueberblasung ergiebt die Dnodecime, die dritte die Doppeloctave. Nach derselben Ordnung erfolgt auch das Ueberblasen bei den Messinginstrumenten. Bei der Clarinette dagegen wird, den gedakten Pfeifen der Orgel entsprechend, schon bei der ersten Ueberblasung die Duodecime gewonnen.

Ueberbläsig heisst eine Orgelpfeife, wenn sie einen höhern Ton erzeugt, als den, den sie ihrer Grösse nach angeben sollte.
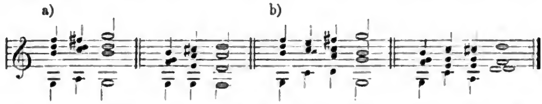
Uebergallen heisst das fistulirende Ueberblasen der engmensurirten Orgelpfeifen.

Uebergang, *Transition*, nennt man die Modulation (s. d.) nach einer andern Tonart; sie unterscheidet sich von der Ausweichung nur dadurch, dass diese die nene Tonart nur berührt oder vorübergehend festhält, während nach einem Uebergange die neue, dadnrch gewonnene Tonart meistens zeitweis als Haupttonart festgehalten wird. So erscheint bei den zwei- und mehrtheiligen Tonstücken jeder neue Theil in einer nenen Tonart und wenn diese auch vorwiegend in nächster Beziehung zu einander stehen, so werden sie doch fast immer durch einen entschieden in die neue Tonart führenden Uebergang vorbereitet, wie bei dem Sonatensatz oder dem Rondo. Bei jenem tritt der zweite Theil in der Regel in der Dominante oder auch einer der Medianten ein, die nicht eigentlich einer modulatorischen Vorbereitung bedürfen, aber diese wird doch meist von den Componisten mit grosser Sorgfalt ausgeführt. Auch bei der Fuge wird nicht selten eine oder die andere Durchführung in einer neuen Tonart eingeführt und diese in solchem Falle zuerst durch einen wirklichen Uebergang gewonnen. Die Zwischensätze der Fuge aber moduliren meistens nach fremden Tonarten, so dass, wenn wieder eine Durchführung im Hauptton eintreten soll, dieser erst wieder durch einen Uebergang gewonnen werden muss. Von besonderer Bedeutung wird der Uebergang für unsere moderne Musik, namentlich in der ausübenden Praxis. Wenn ein Clavierspieler in die Lage kommt, Stücke aus verschiedenen Tonarten, die unter sich nicht nähere Beziehung haben, vorzuspielen, so wird er sich den Erfolg sehr beeinträchtigen, und nicht selten sogar Unbehagen erzeugen, wenn er das thun wollte, ohne die neue fremde Tonart durch einen Uebergang vorzubereiten. Nach einem Stück aus *C-dur* kann er ein neues aus *A-moll*, *G-dur*, *F-dur*, *E-moll* spielen, aber brächte er eins aus *H-*, *B-*, *Des-* oder *D-dur* unmittelbar darauf, so würde er damit feiner organisirte Ohren beleidigen, jedenfalls aber für sie den Anfang des neuen Stücks abschwächen, weil das Ohr, das noch die *C-dur*-Tonart festhält, erst an die neue Tonart sich gewöhnen muss, um zum rnhigen Genuss zu kommen. Hier ist es zweckmässig, die neue Tonart durch einen geschickt ausgeführten Uebergang zu gewinnen. Begleitet aber der Clavierspieler zum Gesange, dann wird ein solcher Uebergang auch in den Fällen meist nöthig und zweckmässig, in denen er bei der Ausführung von Clavierstücken überflüssig erschien, wenn diese in näher verwandten Tonarten geschrieben sind. Für den Sänger dagegen ist es durchaus nöthig, der Tonart immer sich bewusst zu sein und es ist daher meist eine grosse Hülfe für ihn, wenn er selbst beim Wechsel nach verwandten Tonarten in die andere Tonart des neuen Gesangsatzes durch einen Uebergang eingeführt wird.

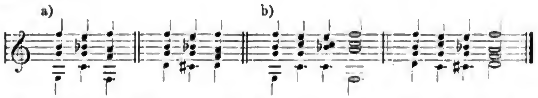
Uebergehung der Auflösung einer Dissonanz oder eines dissonirenden Accordes (*Ellipsis*, Katachrestische Auflösung). Eine solche findet schon statt, wenn ein Intervall eine andere als die ursprünglich normale Wendung nimmt, ohne den harmonischen Gang zu verändern:



Doch bezeichnet man diese Fälle besser als verzögerte Auflösungen, da es umständlicher erscheint a) als vereinfachte Darstellung von b) zu betrachten. Thatsächliche Uebergehung der Auflösung ist es, wenn, wie in folgenden Beispielen dissonirende Accorde einander folgen, durch welche eine Ausweichung herbeigeführt wird:



Die normale Auflösung unter b) ist bei a) verlassen, indem die Auflösung des ersten Dominantaccordes unterdrückt und übergangen, er ohne Weiteres in einen andern Dominantaccord geführt wird, ebenso wie in den folgenden Beispielen unter a):



Ueberladen ist ein Kunstwerk, wenn die an sich untergeordnetern Einzelheiten, die nur als nähere Erläuterungen oder als Ausschmückungen des Ganzen erscheinen sollen, sich so häufen und so vorherrschen, dass sie den einheitlichen Gesammteindruck stören, Verständlichkeit und Uebersichtlichkeit desselben erschweren. Freilich hängt dies auch viel von dem das Kunstwerk Betrachtenden und Geniessenden ab. Die Fähigkeit, diese Einzelheiten aufzufassen und sie fortwährend im Zusammenhange zu geniessen und im Verhältniss zum ganzen Kunstwerk zu erfassen, ist natürlich in sehr verschiedenen Graden vorhanden, so dass dem Einen das noch dürftig erscheint, was der Andere schon für überladen erklären muss. Das Maass für Einführung, Ausdehnung und Durcharbeitung dieser Einzelzüge des Kunstwerks ist deshalb sehr schwer zu bestimmen. Die instrumentale Begleitung zum Gesange erscheint überladen, wenn sie diesen verdeckt und seine Wirkung beeinträchtigt. Bei der Verbindung von Gesang und Instrumentalmusik bleibt ersterer immer die Hauptsache und wo die Begleitung solche Bedeutung gewinnt, dass sie jenen beeinträchtigt und in den Hintergrund drängt, darf man sie mit vollem Recht als überladen bezeichnen. Ebenso häufig wie der instrumentalen Ueberladung begegnet man der harmonischen. Diese tritt da ein, wo sich Accord auf Accord häuft, ohne dass die Tonart oder auch die Tonarten eine bestimmte Ausprägung gewinnen, so dass auch Melodie und Rhythmus in ihrer Entfaltung gehindert werden. Die Forderung, dass auch bei dem grössten Reichthum der aufgebotenen und verwendeten Harmonik dennoch die Haupttonart und Haupttonarten als solche geltend bleiben und dass dabei die Melodie in freiester Entfaltung diese harmonischen Massen in Fluss bringt und der Rhythmus mit seiner ordnenden Macht sie übersichtlich gruppirt, ist keine individuelle, von grösserer oder geringerer Fähigkeit abhängige, sondern in der Idee des Kunstwerks bedingt und ihre Erfüllung lässt dies in reichster Ausstattung, aber ohne Ueberladung, entstehen, wie unsere grossen Meister von Palestrina bis auf die Gegenwart gezeigt haben. Im vorigen und noch in der ersten Hälfte des gegenwärtigen Jahrhunderts musste sich die Melodie eine eigne Art Ueber-
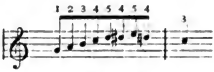
ladung gefallen lassen, indem sie die Sänger, um ihre Kehlfertigkeit zu zeigen, so mit Coloraturen und Schnörkeln überluden, dass man fast keinen gehaltenen Ton mehr zu hören bekam und diese Weise fand auch im vorigen Jahrhundert namentlich im Clavierstil weite Verbreitung. Zum Charakterisiren der verwerflichen Vortragsart, die auf Erzielung äusserer Effekte durch scharfe Accente, häufige Gegenüberstellung von *Forte* und *Piano*, von *Crescendos* und *Decrescendos*, von *Ritardandos* und *Accelerandos* u. s. w. berechnet ist, bedient man sich weniger der Bezeichnung überladen; diese Art heisst vielmehr manierirt, um zugleich anzudeuten, dass die Anwendung von an und für sich reizvollen Kunstmitteln zur Unnatur geworden ist, dass diese nicht die entsprechende Verwendung finden.

Ueberlée, Felix Wilhelm Adalbert, königl. Musikdirektor, Gesanglehrer an der Louisenstädtischen Realschule, Cantor und Organist an der Dorotheenstädtischen Kirche und Dirigent des Gesangvereins Dorothea in Berlin, ist daselbst am 27. Juni 1837 geboren, besuchte das Gymnasium zum grauen Kloster und, da er die Musik zu seinem Lebensberuf erwählt hatte, das Conservatorium der Musik in Berlin, später das Kircheninstitut und die königl. Akademie. Hier gewann er 1862 die silberne Medaille und 1864 mit einem *Te deum laudamus* für Solo, Chor und Orchester den Michel-Beer'schen Preis, bestehend in einem Stipendium zu einer Studienreise nach Italien, die er in den Jahren 1864—1865 ausführte. 1865 wurde er Organist an der Bartholomäuskirche, 1866 an der Dorotheenstädtischen Kirche und 1867 Gesanglehrer an der Louisenstädtischen Gewerbeschule. Seit 1873 ist er auch bei den sonntäglichen Hausandachten in der Kronprinzlichen Familie thätig. Von seinen Compositionen sind nur einige kleinere gedruckt: Lieder, Clavierstücke, Quartette u. s. w. Ein Oratorium »Das Wort Gottes« brachte er 1872 zur Aufführung; ein Requiem für Solo und Chor 1873, ein *Stabat mater* für Solo und Chor 1874 und ein zweites Oratorium »Golgatha« 1878. Ausserdem sind noch drei Opern: »Egmont«, »Karin« und eine Komische »Weiberlist« gleichfalls im Manuscript beendet.

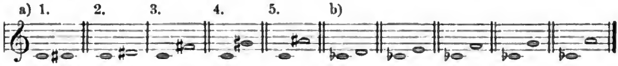
Ueberleitung, nicht zu verwechseln mit Uebergang, obgleich beide immerhin nahe verwandt sind. Der Uebergang ist allerdings auch eine Ueberleitung im strengsten Sinne des Worts, allein in der Regel bezeichnet man damit die meist kurzen, oft auch weiter ausgeführten Zwischensätze (s. d.), durch welche die Hauptsätze der grössern Instrumentalformen, des Sonaten- und Rondosatzes verbunden werden; bei der Fuge heissen sie Zwischenharmonie (s. d.). Die Ueberleitung ist in der Regel auch mit einem Uebergange verbunden, häufig wird dieser auch zu einer Ueberleitung ausgeweitet, aber dennoch müssen beide Begriffe streng auseinandergehalten werden, da sie im Grunde etwas Verschiedenes bezeichnen. Der Uebergang soll eben nur die neue Tonart vorbereiten, er bezieht sich nur auf die Harmonik bestimmter Tacte; durch die Ueberleitung dagegen sollen grössere, weitausgesponnene Hauptpartien von bestimmtem und verschiedenem Charakter verbunden werden; hierbei kommt dann nicht nur die Harmonik in Betracht, sondern hauptsächlich der Inhalt der zu verbindenden Partien. Im Artikel Rondoform ist nachgewiesen worden, wie hier einem Liedsatz von bestimmtem Inhalt ein anderer von ebenso bestimmtem aber gegensätzlichem Ausdruck entgegengestellt wird und dass, um diese Contraste etwas zu vermitteln, oder sie auch in andern Fällen noch bestimmter heraustreten zu lassen, dem ersten Satze des Rondo, dem Liedsatz, eine Ueberleitung folgt und dann erst der Gegensatz, und dass diesem dann auch nicht wieder unmittelbar darauf der erste Liedsatz folgt, sondern dass wiederum eine Ueberleitung die neue Einführung des Liedsatzes herbeiführt. Natürlich werden beide Ueberleitungen verschieden ihrem Charakter und Inhalt nach sein müssen, da sie von verschieden charakterisirten Partien aus, und nach solchen auch wieder zurück gehen. Wir deuteten mehrfach an, dass in der Regel der harmonische Apparat

einen **Uebergang** nicht absolut nöthig erscheinen lasse, da diese Partien meist auch in näher verwandten Tonarten gehalten sind, aber der ideelle Gehalt macht eine solche Verwendung als **Ueberleitung** nöthig. Das gilt auch von dem eigentlichen **Sonatensatz**; der erste Satz desselben, der **Hauptsatz** geht in der Regel in eine **Ueberleitung** aus: dann erst tritt der **Seitensatz** auf; nicht selten wird dann auch der **Durchführungssatz** durch eine **Ueberleitung** eingeführt und ebenso der dritte Theil, der die mannichfach modificirte Wiederholung des ersten Theils bringt. Aehnliche Bedeutung gewinnt auch die **Ueberleitung** bei grössern Vocalwerken: **Oper** und **Oratorium**. Hier erwächst oft die Nothwendigkeit, die einzelnen entschieden ausgeprägten und auch abgeschlossenen grösseren Formen unter sich äusserlich zu verbinden; dies geschieht dann ebenfalls durch eine **Ueberleitung**, die denselben Gesichtspunkten unterliegt, wie die beim **Rondo** oder dem **Sonatensatz**. Auch hier gilt es nicht nur, etwa eine Lücke auszufüllen, um auch äusserlich anzuzeigen, dass der Fortgang der dramatischen Entwickelung keinen Stillstand erleidet, sondern es sollen die betreffenden Tonsätze so verbunden werden, dass dadurch auch die dramatische Darstellung unterstützt, der dramatische Verlauf der betreffenden Situation verständlicher wird.

Ueberlegen, die eigenthümliche Fingersetzung, nach welcher man den längern vierten Finger unter Umständen auch über den kürzern fünften, den kleinen Finger setzt:



Uebermässig, *superfluum*, heissen alle um einen kleinen Halbton erhöhten reinen und grossen Intervalle. Diese Erweiterung des ursprünglichen grossen Intervalls kann auf doppelte Weise hervorgebracht werden, entweder durch Erhöhung der obern a), oder durch Vertiefung der untern Töne b):



Uebermässige Prime, die Erhöhung der Prime um einen Halbton, oben unter a) und wohl zu unterscheiden von der kleinen Secunde *c—des*, dem auf zwei verschiedenen Stufen der diatonischen Tonleiter liegenden grossen Halbton.

Uebermässige Quart, *quarta superflua*, auch *Tritonus*, das aus drei Ganzstufen bestehende Intervall — oben unter a) 3 — daher der Name *Tritonus* (s. d.).

Uebermässige Quint, *quinta superflua*, das aus vier Ganzstufen bestehende Intervall, oben unter a) 4.

Uebermässige Secunde, *secunda superflua*, das aus einer Ganz- und einer kleinen Halbstufe bestehende Intervall, oben unter a) 2.
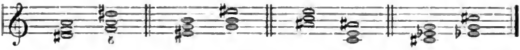
Uebermässige Sexte, *sexta superflua*, das aus fünf Ganzstufen bestehende Intervall, oben unter a) 5.

Uebermässiger Dreiklang, *Trias superflua*, der aus zwei grossen Terzen bestehende Dreiklang:

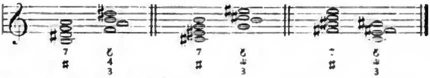


Näheres unter **Dreiklang** und **Alterirte Accorde**.

Uebermässiger Sextaccord, der Sextaccord mit grosser Terz und übermässiger Sext als erste Umkehrung des durch Erhöhung seines Grundtons alterirten Molldreiklangs:



Uebermässiger Terzquartaccord mit grosser Terz, übermässiger Quart und Sext als zweite Umkehrung des alterirten Septimenaccordes:



Ueberschlag, s. Ueberwurf.

Ueberschlagen, das Kreuzen der Hände beim Clavierspielen, so dass die rechte Hand unter die linke zu stehen kommt, und die Unterstimme spielt, oder dass die linke über die rechte tritt und die Oberstimme spielt, s. *mano destra* und *sinistra.*
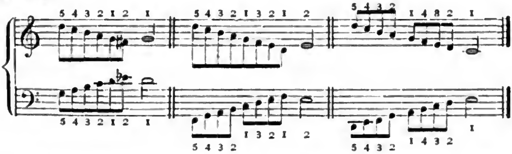
Ueberschlagen, franz. *Octavier,* bei Blasinstrumenten durch stärkeres Anblasen die höhere Octave des ursprünglichen Tons angeben, s. Ueberblasen.

Ueberschlagende Haue, eine Blasmanier der Trompeter, ein sogenannter Zungenschlag, der sich von der sogenannten schwebenden Haue dadurch unterschied, dass diese auf einem Ton ausgeführt wurde, während die überschlagende Haue aus zwei Accordtönen bestand:



Die hier beigegebenen Silben deuten die Art der Ausführung an. Altenburg giebt darüber*) Auskunft. Er sagt pag. 92: »Die deutschen und gelernten Trompeter haben besonders in diesem Feldstückblasen vor andern einen grossen Vorzug, denn sie bedienen sich hierzu gewisser Manieren und Vortheile, wodurch das Feldstück- und Principalblasen sehr ausgeschmückt und verbessert wird. Sie heissen: die Zunge oder der Zungenschlag und Haue. Die erste benennet man darum so, weil man sie nicht anders als durch einen gewissen Schlag und Stoss mit der Zunge, vermittelst Aussprechung etlicher kurzer Silben in das Mundstück hervorbringen kann. Dieser Zungenschlag ist von verschiedener Art; denn man braucht hierzu sowohl bei der einfachen als doppelten Zunge nicht einerlei Aussprache der Silben«. Für die verschiedenen Arten der Zunge giebt er dann die Silben: »*ritiriton*« oder »*titikiton*« und »*tiritiriton*« oder »*tikitikiton*« an. Er fügt dann noch hinzu: »Ausserdem ist noch zu erinnern, dass die Haue nur am Ende beim Feldstück- und Tischblasen, keineswegs aber, doch nur selten, in der Mitte oder beim Principal stattfindet«.

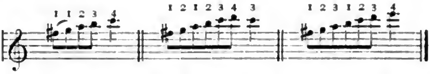
Uebersetzen, Bezeichnung für eine Art der Fingersetzung — Applicatur, durch welche die Instrumentenspieler es ermöglichen, den gesammten Tonreichthum mit fünf resp. zehn Fingern hervorzubringen. Beim Clavierspiel geschieht es dadurch, das man den zweiten, dritten und vierten Finger über den Daumen setzt:
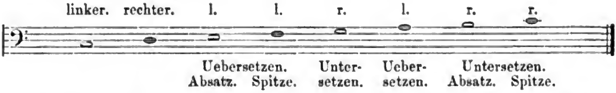


---

*) „Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst" Halle, 1795.

Bei den Streichinstrumenten geschieht das Uebersetzen so, dass die Hand vorwärts rückt und der erste Finger den Ton greift, der vorher vom zweiten, dritten und vierten Finger gegriffen wurde:
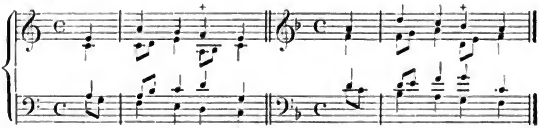


Beim Pedalspiel bei der Orgel erfolgt das Uebersetzen, wenn der Fuss sich über die Spitze des andern hebt; wenn er hinter der Ferse sich vorbewegt heisst dies Untersetzen:



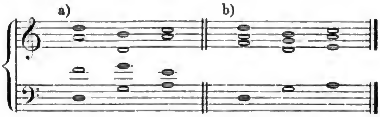
Uebersetzen beim Pfeifenwerk der Orgel, auch Uebergallen genannt, heisst die zu scharfe Intonation, wodurch das Ueberschlagen derselben in die Octave oder Decime herbeigeführt wird.

Uebersinger wurde in den Meistersingerschulen derjenige Sänger genannt, welcher bei dem sogenannten Haupt- und Wettsingen den ersten Preis gewann. Dieser bestand in dem sogenannten Kleinod, dem Davidsgewinner, s. Meistergesang.
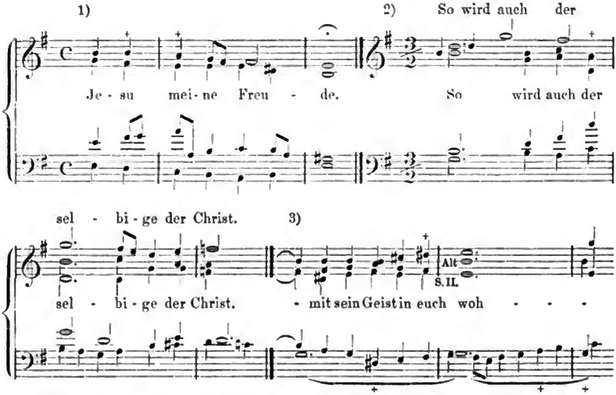
Ueber- und Untersteigen, das Durchkreuzen der Stimmen, so dass im mehrstimmigen Satz zeitweis eine höhere unter eine tiefere Stimme zu liegen kommt. Es wird dies zum Theil aus der mehr äussern Rücksicht, um falsche Fortschreitungen zu vermeiden, unternommen, theils aber, und das ist die höhere Weise, um den selbständigen Gang der Stimmen nicht zu unterbrechen. Wenn Bach in den nachstehenden Stellen aus Choralbearbeitungen den Alt unter den Tenor führt:
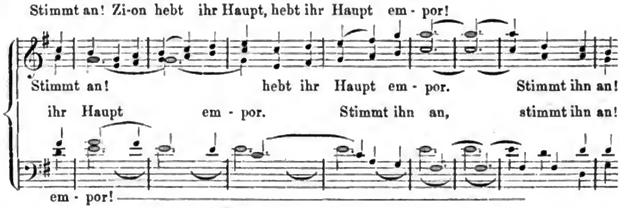


so thut er dies allerdings zunächst um Octaven zwischen Alt und Bass zu vermeiden, allein zugleich erhält der Alt durch die neue Führung eine wesentlich bessere Melodie. Bei den älteren Italienern, auch noch bei Palestrina, war diese Weise der Verwendung der Octave nicht selten und zwar in noch ausgesprochenerer Weise wie bei Bach, so dass die accordische Wirkung durchaus auf Quinten und Octaven beruht b), die nur durch die Kreuzung der Stimmen aufgehoben werden a):



Wirklich künstlerisch gerechtfertigt ist natürlich jene Kreuzung der Stimmen, welche dadurch herbeigeführt wird, dass die eine Stimme einen bedeutsamen melodischen Gang ausführt, wie häufig bei Joh. Seb. Bach:



Im ersten und zweiten Beispiel wird der Tenor an den bezeichneten Stellen über den Alt geführt; im dritten geht der Tenor anfangs unter den liegenden Bass, und dann steigt dieser über den auf *g* ruhenden Tenor, der zweite Sopran aber geht, um sich in seinem melodischen Gange nicht aufhalten zu lassen, unter den Alt, der wiederum, seinem melodischen Zuge folgend, nach *h* steigt. Zu macht- und glanzvoller Wirkung wird diese Kreuzung unter andern auch von Händel in seinem »Judas Maccabaeus« angewendet:



Uebertheilendes Verhältniss, *Ratio superpartiens,* heisst ein Verhältniss, bei dem die grössere Zahl die kleinere ganz enthält und noch einige Theile derselben, wie das Verhältniss der Sext: 8:5.

Uebertheiliges Verhältniss, *Ratio superparticularis,* dagegen wenn die grössere Zahl die kleinere ein Mal ganz und noch einen Theil derselben enthält, wie das der Quint 2:3, der Quart 3:4, der Terz 4:5 u. s. w.

Ueberwurf oder Ueberschlag nannte man früher wohl auch den aufsteigenden Nachschlag (s. d.).

Ueberziehen, das Herüberziehen des einen Tons nach dem andern, beim Vortrage der Cantilene namentlich angewendet. Auch bezeichnet man damit die fehlerhafte zu hohe Intonation beim Gesange, im Gegensatz zu der eben so fehlerhaften zu tiefen Intonation, welche Unterziehen heisst.

Uebungen nennt man die Tonstücke, die zur leichteren und sicheren Erlangung gewisser technischer Fertigkeiten geschrieben werden. Haben sie eine bestimmte, in sich abgeschlossene Form, meist die des Präludiums, so heissen sie Etuden oder Studien, für den Gesang Solfeggien (s. d.). Ausserdem

erhalten sie besondere Namen nach den bestimmten Zwecken, welche sie verfolgen; die meist formlosen Fingerübungen sind Uebungen, welche besonders die Kraft und Geläufigkeit der Finger anstreben sollen, wie die Handgelenkübungen die Leichtigkeit des Gebrauchs des Handgelenks; die Uebungen zur entsprechenden Ausführung des Trillers heissen Trillerübungen; die auf die Tonleiter gebauten technischen Studien Tonleiterübungen. Die ebenfalls meist formlosen, nur aus tonleiterartigen und arpeggirenden Figuren zusammengesetzten Stimmübungen verfolgen den Zweck die Stimme einzusingen und ihr Geläufigkeit zu geben. Auch besondere contrapunktische und harmonische Uebungen, ebenso wie rhythmische, sind nothwendig zur Beherrschung der contrapunktischen Formen, wie der harmonischen und rhythmischen Darstellungsmittel.

Ugab, *Ugabh*, wahrscheinlich der Gesammtname für Blasinstrumente in der althebräischen Musik zum Unterschiede von Kinnor, unter welchen die Saiteninstrumente zu verstehen sein werden. Jubal wird als der Erste genannt derer, die mit Kinnor und Ugab umzugehen wissen, und Hiob 21, 12 heisst es: »Sie jubeln bei Adufe und freuen sich beim Ugab-Schalle«.

Ugherio, Pompeo, Virtuose auf der Doppelharfe und Tanzmeister zu Mailand im Anfange des 17. Jahrhunderts, zeigte sich auch als Componist in dem folgenden von ihm herausgegebenen Werke: »*Balletti, Gagliarde e Correnti a* 3, *cioè* 2 *Canti et il B con partitura*« (Milano, 1627).

Ugolino, Blasius, venetianischer Priester und Gelehrter, lebte um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Er veröffentlichte in den Jahren 1744—1769 34 Bände in Folio über hebräische Alterthümer. Die umfangreichste derartige Sammlung führt den Titel: »*Thesaurus antiquitatum sacrarum, complectens selectissima clarissimorum virorum puscula, in quibus veterum Hebraeorim mores, leges, instituta, ritus sacri et civiles illustrantur*« (Venetiis, 1744—1769). Der Inhalt des 32. Bandes bezieht sich ausschliesslich auf die hebräische Musik. Zehn Kapitel des »*Schilte Haggiborum*«, welche von der hebräischen Musik handeln, sind von Ugolino aus dem Hebräischen ins Lateinische übersetzt.

Ugolino, auch Ugolini, mit dem Beinamen D'Orvieto, nach seiner Geburtsstadt desselben Namens benannt, lebte im 14. Jahrhundert und schrieb die Abhandlung »*De Musica mensurata*«, welche die Bibliothek Casanaterse in Rom besitzt; früher befand sich dieses Manuscript im Besitze des Abbé Baini daselbst.

Ugolino, Vincenzo, auch Hugelinus, gelehrter Kirchencomponist, in Perugia in der Mitte des 16. Jahrhunderts geboren, war ausgezeichneter Kirchencomponist und Lehrer. Er kam jung nach Rom und wurde dort der Schüler von Bernardino Nanini. 1603 übertrug man ihm das Amt des Kapellmeisters an Maria Maggiore zu Rom, doch bereits 1604 wurde er von einer so schweren Krankheit heimgesucht, dass er erst 1609 wieder in Thätigkeit treten konnte, man hatte ihn aber seiner Verdienste halber im Amte belassen. Im genannten Jahre ging er nach Benevent in eine ähnliche Stellung, kehrte aber 1615 nach Rom zurück und übernahm die Kapellmeisterstelle an St. Luigi, bis er 1620 an die Kapelle des Vaticans berufen wurde. Im Februar 1626 nahm er krankheitshalber seinen Abschied und starb noch in demselben Jahre. Ugolini war einer der gelehrtesten Musiker der römischen Schule und berühmt als Lehrer; zu seinen Schülern gehört Horace Benevoli. Von seinen Compositionen erschienen im Druck: »Zwei Bücher achtstimmiger Motetten« (Rom, Zannetti, 1614). »Zwei Bücher fünfstimmiger Madrigale« (Venedig, Vincenti, 1615, in 4°). »Vier Bücher ein-, zwei-, drei- und vierstimmiger Motetten mit *Bass continuo* für die Orgel« (ibid. 1616, 1617, 1618 und 1619, in 4°). »Zwei Bücher achtstimmiger Psalme« (ibid. 1620). »Zwei Bücher Messen und Motetten für acht und zwölf Stimmen« (Rom, Soldi, 1622). »*Salmi et motetti a* 12 *voci*« (Venedig, Vincenti, 1624, in 4°).

Uhde, Johann Otto, königl. Kammergerichtsrath, Criminalrath und Hof-

richter zu Berlin, wurde am 12. Mai 1725 zu Insterburg in Ostpreussen geboren. Sein Vater, Hofgerichtsrath daselbst, hatte ihn zwar gleichfalls für die juridische Laufbahn bestimmt, aber er liess ihm zugleich auch eine sorgfältige Ausbildung in der Musik zu Theil werden. 1739 wurde er nach Berlin versetzt und auf dem Joachimsthal'schen Gymnasium, das der Sohn nunmehr besuchte, wurdeauch die Liebe zur Musik in diesem wach gehalten und gepflegt. In den Musikzirkeln des Ministers von Hoppe fand er bereits Gelegenheit, als Solist auf der Violine mit Beifall aufzutreten und auf den Rath des Ministers nahm er noch Unterricht bei dem bedeutenden Geiger Simonetti und studirte bei Schaffrath Clavier. Im Jahre 1743 bezog er die Universität in Frankfurt a. O., wurde 1746 Auskultator und 1748 Hof- und Kammergerichtsrath in Berlin. Dabei blieb die Musik seine stete Genossin, bis er am 22. Decbr. 1766 starb. Von seinen Compositionen sind zu erwähnen: »*Temistocle*«, *Op. di Metastasio*, aus der mehrere Arien im »Musikal. Allerlei« gedruckt erschienen. Eine Cantate auf den Sieg bei Torgau, eine ital. Cantate auf den Geburtstag Friedrich II. und die Cantate: »Die Grazien«, Text von Gerstenberg; ferner Sinfonien, Concerte, Soli, Trios, Lieder u. dergl.

Ul-hieu und **Sanhieu,** zwei Saiteninstrumente der Chinesen, nur in einigen Gegenden Chinas bekannt, wahrscheinlich indischen Ursprungs (s. Bd II pag. 399 dieses Lexikons).

Ulibischeff, s. Oulibischeff.

Ulich, Johann, Cantor und Componist zu Wittenberg gegen Ende des 17. Jahrhunderts, war zu Leipzig geboren und veröffentlichte: »Kurze Anleitung zur Singkunst, in einer Tabelle abgefasst« (Wittenberg, 1678, in Fol., drei Bogen). Ferner hat er noch Concerte mit viel Singstimmen und Instrumenten und religiöse Gesänge, theils stark, theils schwach besetzt, und andere Compositionen geschrieben.

Ulloa, Pedro, Jesuit in Spanien, lebte im Anfange des 18. Jahrhunderts zu Madrid. Er veröffentlichte eine musikalische Abhandlung: »*Musica universal, o principios universales de la musica*« (Madrid, 1717, in Fol.).

Ulrich, Carl Ernst Hermann, Pastor zu Sprottau in Schlesien, geboren am 21. Februar 1795 zu Bolkenhain in Nieder-Schlesien, war in der Musik gründlich gebildet. Er erhielt zuerst vom Cantor Kadelbach, dann in Hirschberg, während er das dortige Gymnasium besuchte, beim Organisten Kahl und später in Breslau, wo er studirte, bei Schnabel und Berner Musikunterricht. Nachdem er die Feldzüge 1813—14 mitgemacht, wurde er Prediger in Sprottau. Es erschienen einige Compositionen von ihm im Druck: »Kleine Liedersammlung u. s. w.« (Breslau, Grass). »Versuche einiger Clavier- und Gesangstücke« (Leipzig, Breitkopf & Härtel). »Wandliedertafeln«, Sammlung von zwei-, drei- und vierstimmigen Liedern und Chorälen für den Schulgebrauch (Kassel, Luckhart).

Ulrich, Eduard, geboren zu Weimar 1795, erhielt daselbst von Haase Unterricht im Violoncellspiel und in Berlin eine Zeit lang im Contrapunkt, worauf er mit 16 Jahren als Cellist in die Weimarer Hofkapelle eintrat. Die Opern »Der treue Eckard« und »Der Eremit« wurden 1841 am dasigen Hoftheater aufgeführt. Gedruckt sind: »Erstes und zweites Concertino für Horn und Orchester« (Leipzig, Breitkopf & Härtel); einige Solos für Violoncello und Fagott.

Ulrich, Hugo, einer der begabtesten Componisten der Gegenwart, wurde am 26. Novbr. 1827 zu Oppeln in Schlesien, wo sein Vater Gymnasialoberlehrer war, geboren. Beide Eltern waren für Musik begeistert; der Vater als Clavierspieler geschätzt und die Mutter sang namentlich Mozart'sche Arien mit viel Geschmack und Verständniss. Diese ersten Eindrücke im elterlichen Hause waren natürlich von entscheidendem Einfluss auf seine spätere Laufbahn. Nachdem er im neunten Jahre bereits seinen Vater verloren hatte, ertheilte ihm der Rector Kotzoldt Clavier- und Orgelunterricht, und seine Fortschritte hierin waren so ausserordentlich, dass die Einsichtigern unter seiner Umgebung über

den späteren Beruf des aussergewöhnlichen Knaben keinen Augenblick im Zweifel waren. Kaum zwölf Jahre alt verlor er auch die Mutter durch den Tod und so wurde er früher als unter gewöhnlichen Verhältnissen in den Kampf des Lebens hinausgeführt. Er kam zunächst auf das Gymnasium St. Matthias und ward in das mit demselben verbundene Convict aufgenommen, in welchem arme Schüler Unterhalt und freien Unterricht erhalten, wofür sie die Kirchenmusik auszuführen haben. Er wirkte hier als Altist und hatte beim Gymnasialgottesdienst die Orgel zu spielen. Hier erhielt er auch den ersten Unterricht im Generalbass durch den damaligen Domorganisten Brosig. Die Musik nahm ihn nunmehr bald so gefangen, dass er sich jetzt schon ihr ganz zu widmen entschlossen war; allein dem widersetzten sich Vormund und Verwandte ganz entschieden. Ulrich ging 1846 nach Glogau, um hier seine Gymnasialbildung zu vollenden, und Ende desselben Jahres nach glücklich bestandenem Abiturientenexamen bezog er die Universität Berlin, aber mit dem entschiedenen Vorsatz, sich ganz der Musik zu widmen. Er war von dem Breslauer Universitätsmusikdirektor Mosewius an Marx gewiesen, allein da er zu unbemittelt war, um Honorar zahlen zu können, nahm ihn Marx nicht zum Schüler an. Auf die Verwendung von Meyerbeer genoss er aber den Unterricht Dehn's durch länger als zwei Jahre und dieser wurde so fruchtbringend für ihn, dass er mit seinen ersten Werken für Kammermusik schon (das Dehn gewidmete Trio op. 1) wie mit seinen beiden Sinfonien das allgemeinste Aufsehen erregte. Seine *H-moll*-Sinfonie, welche 1852 erschien, machte bald die Runde durch die meisten bedeutenden Concertinstitute Deutschlands und mit seiner *Sinfonie triomphale* gewann er 1853 den von der Königl. Belgischen Akademie zu Brüssel ausgeschriebenen Preis von 1500 Frc. und die erste Aufführung der Sinfonie in Brüssel am 27. Septbr. 1853, der er beiwohnte, brachte ihm zugleich den begeisterten Beifall des Publikums; den gleichen Erfolg hatte die Sinfonie bei jeder Aufführung an den verschiedenen Orten, und mit den gespanntesten Erwartungen sah man neuen Schöpfungen des jugendlichen Componisten entgegen. Ulrich hatte sich in diesen Werken vollständig als Künstler von Gottes Gnaden offenbart, dass man das Höchste von ihm glaubte erwarten zu müssen. Dass er diese Hoffnungen nicht erfüllte, verschuldet zumeist die Erbärmlichkeit unserer gesammten Musikverhältnisse, die nur die Mittelmässigkeit trägt und begünstigt, bedeutendere Naturen aber zum erbittertsten Kampfe nöthigt. Ulrich war eben zu bedeutend, um von unsern modernen Musikverhältnissen getragen zu werden, aber er hatte auch den Muth nicht, mit ihnen auf Tod und Leben zu kämpfen und so — verkam er trotz seiner herrlichen Begabung leider unter Handwerkerarbeit. Im September 1855 war es ihm endlich beschieden, das Land seiner Sehnsucht, Italien zu sehen, das er mit den grossartigsten Plänen zu neuen Werken betrat; er lebte in Venedig, Turin, Genua, Rom und Mailand und nachdem er sich zuerst ganz dem ungetrübten Genuss des Wunderlandes hingegeben hatte, begann er auch wieder zu arbeiten. Eine Oper: »*Bertran de Born*«, zu der ihm Max Ring den Text geschrieben hatte, beschäftigte ihn neben andern ernsthaft, bis ihn die äussern Umstände wieder nach Deutschland trieben. Im März 1858 kam er wieder nach Berlin zurück und sah sich bald von dem Ernst des Lebens so erfasst, dass ihm die Schaffensfreudigkeit seiner Jugendjahre ganz vollständig verloren ging. Unterricht zu ertheilen war ihm so widerwärtig, dass er es bald vollständig aufgab, nur kurze Zeit war er als Lehrer am Conservatorium thätig; dann aber führte er, um sein Leben zu fristen, Arrangements für Clavier aus. Diese gehören zum Besten, was auf diesem Gebiete zu leisten ist; aber er selbst ging dabei zu Grunde. Wohl brachte er noch den grössten Theil seiner Oper fertig, auch neben manchem Andern eine dritte Sinfonie in *G-dur*, allein Zeit und Menschen hatten ihm alle Lust am Schaffen geraubt, er vermochte nichts mehr zu arbeiten, was seinen ersten Werken auch nur entsprach. Dazu zeigten sich in den letzten Jahren seines Lebens bereits die

ersten Spuren der fürchterlichen Krankheit, einer schmerzhaften Nierenkrankheit, der er am 23. März 1872 erlag. Er ruht in Berlin auf dem Katholischen Kirchhofe in der Liesenstrasse. Wenn es auch eines günstigern Geschicks bedurfte, um alle die Hoffnungen zu erfüllen, die man auf ihn setzen konnte, so hat er doch auch mit dem, was er hinterliess, sich ein Gedächtniss gestiftet in der Geschichte seiner Kunst.

Ultima, der vierte Ton der Tetrachorde Synemmenon, Diezeugmenon und Hyperbolaeon im vollkommenen Tetrachordsystem der Griechen.

Ultima conjunctarum, der vierte Ton *(Nete)* des Tetrachords Synemmenon, unser d_1.

Ultima divisarum, der vierte Ton des Tetrachords Nete Diezeugmenon, unser e_1.

Ultima excellentium, der vierte Ton des Tetrachords Nete hyberbolaeon, unser a_1.

Umbreit, Carl Theophil, ausgezeichneter Organist, geboren am 9. Juni 1763 zu Rehstedt bei Gotha. Er erhielt in Erfurt durch Kittel seine Ausbildung als Organist und 1785 in einem reichen Dorfe bei Gotha, Sonneborn, eine Anstellung als solcher, die er 35 Jahre lang verwaltete, bis ihn eine Misshelligkeit mit dem Cantor des Orts veranlasste, seinen Abschied zu nehmen und in seinen Geburtsort zurückzukehren, wo er am 27. April 1829 starb. Er hat sich seiner Zeit bekannt und verdient gemacht durch die Herausgabe folgender Werke: »Allgemeines Choralbuch für die protestantische Kirche, vierstimmig ausgesetzt mit einer Einleitung über den Kirchengesang und dessen Begleitung durch die Orgel« (Gotha, Rud. Zach. Becker, 1811, in 4°, 186 S.). Dies Choralbuch enthält 332 Melodien zu zwölf der besten neuen Gesangbücher Ober- und Niedersachsens, zusammen die Melodien zu 3830 Liedern enthaltend, die vierstimmig gesetzt und mit bezifferten Bässen versehen sind. Auch sind die damals noch bekannten Componisten der betreffenden Melodien in diesem Werke genannt. Dasselbe ist von Choron ins Französische übersetzt und herausgegeben unter dem Titel: *»Chants chorals à quatre parties avec basse continue ad libitum en usage dans les églises d'Allemagne, mis dans un nouvel ordre«* (Paris, in 4°). Eine andere Sammlung von einfachen Choralmelodien erschien unter dem Titel: »Die evangelischen Kirchenmelodien zur Verbesserung des häuslichen und kirchlichen Gesanges mit einem Vorworte über die zu verbessernden Mängel des Vortrags religiöser Gesänge von Bretschneider« (Gotha, Becker, 1817, gross in 8°). Folgende Orgelcompositionen: »Zwölf Orgelstücke verschiedener Art u. s. w., seinem Lehrer, dem Organisten Kittel gewidmet«, erste bis dritte Folge (Gotha und Leipzig, 1798, vier Bogen in Fol.). »XXV Orgelstücke« (Bonn, Simrock). »Zwölf Choralmelodien für die Orgel mit verschiedenen Bässen« (Gotha, Becker, 1817, zwei Folgen). »Vier Choralmelodien mit Variationen« (ebenda, 1821). »Fünfzig Choralmelodien, vierstimmig für die Orgel bearbeitet« (Gotha, 1808) sind von ihm erschienen.

Umfang. Den Umfang der, überhaupt möglichen und noch vernehmbaren Töne bezeichnet der Artikel Tongrenzen (s. d.). Hier mag noch eine Zusammenstellung des Umfangs der Singstimmen und der gebräuchlichen Instrumente folgen:

Organe.	Gewöhnlicher Umfang.	Aussergewöhnlicher Umfang.	Im Ganzen.
1. Sopran	c^1 bis a^2	bis f^3 und höher	2 bis $2^1/_2$ Octaven
2. Mezzosopran . .	a bis g^2	—	$1^3/_4$ „
3. Alt	f bis f^2	bis d	2 „
4. Tenor	c bis a^1	bis c^2	2 „
5. Bariton	A bis f^1	bis a^1	2 „
6. Bass	F bis e^1	B_1	2 „

	Organe.	Gewöhnlicher Umfang.	Aussergewöhnlicher Umfang.	Im Ganzen.	
7.	Violine	g bis c^4	durch das Flageolett noch höher	4	Octaven
8.	Viola	c bis a^3	—	4	„
9.	Violoncello . . .	C bis a^2	—	4	„
10.	Contrabass . . .	E_1 bis f	—	$2^1/_4$	„
11.	Piccoloflöte . . .	d^2 bis a^4	—	$2^3/_4$	„
12.	Flöte	h bis c^4	—	$3^1/_4$	„
13.	Clarinette in *A* .	*cis* bis a^2	bis d^3	$3^3/_4$	„
	in *B* .	d bis b^2	bis e^3	$3^3/_4$	„
	in *C* .	e bis c^3	bis f^3	$3^3/_4$	„
14.	Bassclarinette . .	D bis b_2	—	$3^3/_4$	„
15.	Bassethorn . . .	F bis f^3	—	4	„
16.	Oboe	c_1 bis f^3	—	$2^2/_3$	„
17.	Englisch Horn . .	f bis c^3	—	$2^1/_2$	„
18.	Fagott	B_1 bis es^1	—	$3^3/_4$	„
19.	Contrafagott . .	D_1 bis d^1	—	2	„
20.	Trompete in *C* .	C bis b^1	C_1 bis c^3	2	„
	in *B* .	B bis as^1	B_1 bis b^2	2	„
	in *D* .	D bis c^1	—	2	„
	u. s. w.				
21.	Ventiltrompete . .	C bis g^1	—	$2^1/_2$	„
22.	Horn in *C* . . .	C_1 bis c^2	—	$2^1/_2$	„
	in *B* . . .	B_2 bis b^2	—	$2^1/_2$	„
	in *D* . . .	D_1 bis c^2	—	$2^1/_2$	„
	u. s. w.				
23.	Posaunen, Alt- .	A_1 bis es^2	—	$1^3/_4$	„
	Tenor- .	E_1 bis b^1	—	$1^3/_4$	„
	Bass- .	C_1 bis f^1	—	$2^1/_2$	„
24.	Ophicleide . . .	B_1 bis c^2	—	$3^1/_4$	„
25.	Basstuba	F_1 bis f^1	—	3	„
26.	Harfe	H_2 bis h^4	—	7	„
27.	Pianoforte . . .	A_2 bis a^4	—	7	„
28.	Orgel	C_2 bis c^5	—	8	„

Umfang der Singstimme, franz.: *diapason*, ist die Ausdehnung des Stimmorganes nach Höhe und Tiefe. Bei Verwendung im alten katholischen Kirchengesange war den einzelnen Stimmgattungen noch ein geringer Umfang angewiesen, der sich kaum eine Quint über die Octave erstreckte. Palestrina und seine Zeitgenossen überschritten diese Grenze nicht, so dass Otto Gibelius in seinem »*Seminarium modulatoriae vocalis*« vom Jahre 1657 die vier Singstimmen folgenderweise angeben konnte:

Discant	c^1 bis f^2
Alt	f bis a^1
Tenor	c bis f^1
Bass	F bis c^1

»sintemalen heutigen Tages die meisten Gesänge, so für Sänger eigentlich gemacht und verordnet geschrieben werden, auch wenn dieselben zu zeiten gar hoch, als im Diskant bis ins zweigestrichene *g* oder *a* hinaufgehen, wie solches bei den neuen *Autoribus Musicis* hin und wieder genugsam befindlich.« Wir müssen dabei in Erwägung ziehen, dass es im Sopran und Alt Knabenstimmen sind, von denen hier gesprochen wird und dass man eine lobenswerthe Vorsicht in Behandlung derselben beobachtete, beweisen auch spätere Schriftsteller. Wolfgang Caspar Printz in seiner «Sing-Kunst« 1678 sagt (pag. 21): »Je mehr

eine Stimme aufsteiget und je höher sie ist, je subtiler und linder soll sie gesungen werden und je tiefer eine Stimme wird, je grössere Stärke soll ihr gegeben werden.« In gleicher Weise lässt sich M. Johannes Quirsfelden im »*Breviarium Musicum*« 1717 vernehmen: »Je höher der Gesang hinausgehet, mit desto linder und lieblicher Stimme soll der Knabe singen und den Mund nicht deswegen weiter aufmachen, oder den Ton mit vollem Halse herausdrücken. Das allzugrosse Mundaufsperren verunziert den Knaben und auch den Ton. Denn je weniger der Mund offen, desto lieblicher kann der Ton im Munde formiret werden.« Hier sind Regeln gegeben, die auch heute noch ihre volle Berechtigung haben. Im Ganzen mag es befremden, dass, während die Kirchencomponisten nach Palästrina, wie Seb. Bach und Andere, mit Sopran und Alt in Bezug auf Umfang sehr schonend und vorsichtig umgehen, sie gleichwohl auf den Tenor weniger Rücksicht nehmen und ihm nicht selten die schwierigsten Dinge zumuthen. Wenn wir die Partitur der Matthäus-Passion durchsehen, so finden wir den Sopran nie das a^2 überschreiten, während der Tenor in den Chören sowohl als im Solo des Evangelisten sich in den gewagtesten Stimmregionen bewegen muss, ohne, in den Recitativen namentlich, von irgend einer Instrumentalbegleitung unterstützt zu sein. Es ist schwer zu glauben, dass in der Umgebung Bach's sich Sänger befunden haben, die ein so ausgebildetes Falsett besassen, dass sie es dem Brustregister ohne Störung anschliessen konnten, wie wir es heute von Vogel in München hören. In Händel's »Messias« findet man derartige Wagnisse dem Tenor nie zugemuthet, obgleich der Componist bedeutende Sänger zur Verfügung hatte.

Von dem Moment an, als der Gesang aus der Kirche heraus auf die Bühne trat und statt von Knaben von Kastraten und Frauen ausgeführt wurde, sehen wir den Umfang der Stimmen sich um ein Bedeutendes erweitern, so dass Joh. Adam Hiller in seiner »Anweisung zum musikalisch richtigen Gesange« 1774 ihn folgendermassen angeben konnte:

Discant	c^1	bis	c^3
Alt	f^1	bis	f^2
Tenor	c	bis	c^2
Bass	F	bis	f^1.

Somit stehen wir auf dem Boden der Gegenwart und dürfen, um ganz sicher zu gehen, nur noch bemerken, dass seit jener Zeit sich die Stimmung um ein Bedeutendes gehoben hat. Wir finden in Tosi's »Anleitung zur Singkunst«, dass man es seiner Zeit mit dem Kammerton nicht genau nahm und an verschiedenen Orten in Italien um eine Terz differirte. Als eine Normalstimmung eintrat, entsprach das a^1 in Paris

1680	unter Lully	404	Schwingungen in der Sekunde
1774	„ Gluck (»Iphigenia«)	410	„ „ „ „
1807	„ Spontini (»Vestalin«)	420	„ „ „ „
1829	„ Rossini (»Tell«)	430	„ „ „ „
Seit 1859	in Frankreich	435	„ „ „ „
„ „	„ Deutschland	440	„ „ „ „
„ „	„ England	444*)	„ „ „ „

Wir sehen also seit 200 Jahren in der Stimmung eine Zunahme von 40 Schwingungen in der Sekunde, was circa einen ganzen Ton ausmacht, um welchen unser a^1 höher geworden ist. Dieser Umstand muss wohl in Erwägung gezogen werden, wenn man uns die Geschichte von dem unerhörten Umfange der Kastratenstimmen, wie Farinelli, erzählt, oder man erstaunen wollte, dass Mozart die Arie der Königin der Nacht bis ins f^3 hinaufgehen lässt; dagegen wird man mehr verwundert sein dürfen, wenn diese Arie noch heute in derselben Tonart gesungen wird. Unser Jahrhundert steht also gegen die alte Zeit, was den Stimmenumfang nach der Höhe betrifft, um Nichts zurück. Die wohl-

*) Ernst Mach, „Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie".

klingende Tiefe nur zeigt sich auf der Bühne seltener, weil sie von den neuesten Operncomponisten nicht mehr begünstigt wird. Daher kommt es, dass Sänger für die Partie des Osmin in Mozart's »Entführung« schwer zu finden sind, weil bei ihnen das häufige Singen in hohen Lagen die tiefen Töne der grossen Octave beeinträchtigt und nicht mehr ansprechen lässt. In der kaiserlichen Kapelle zu Petersburg giebt es Bassisten, die bis in die Contra-Octave herabgehen, und Schreiber dieses weiss aus eigenem Anhören von einem derselben zu berichten, der das Contra-*G* als Octave im Schlussaccord angeben konnte. Ungewöhnliche Entwickelung von Kehlkopf und Mundhöhle können in seltenen Fällen solche Abnormitäten hervorbringen, doch dürften diese Fälle zu selten sein, als dass man darauf die Theorie eines Contrabassregisters stützen könnte, wie Garcia in seiner Singschule es versucht, um so weniger, da diese Töne mehr den Effekt eines dumpfen Geräusches als eines wirklichen Tones machen. Mehr Berechtigung haben dagegen die spanischen Falsettisten der päpstlichen Kapelle, denn weiche, schmiegsame Stimmbänder werden sich selbst beim Manne in Soprantöne versteigen, wenn sie in günstigem Klima vor schädlichen Einflüssen bewahrt bleiben. Im Jahre 1839 hatte Joh. Strauss in Wien in seiner Kapelle einen Mann (einen Deutschen), der zwischen den Orchestervorträgen Sopran-Arien, wie: »*Una voce poco fa*« und andere mit recht schönem Soprantone und grosser Geläufigkeit vortrug; gleichwohl werden wir uns nicht veranlasst fühlen, in den Männerstimmen ein Sopranregister nachzuweisen.

Wir gelangen zu der Frage: Welchen Umfang soll eine Stimme haben und was ist dabei die Aufgabe der Gesangschule? Jede Stimme, welcher Gattung sie angehören mag, muss aus einem gewissen Kernpunkte herausgebildet sein, muss also in einer gewissen Region ihre Stütze haben, aus der sie strahlenartig nach Höhe und Tiefe vorgeht und sich ausbreitet. Diesen Punkt zu erkennen, ist die Aufgabe des Lehrers, der sich über die Stimmgattung des Schülers Gewissheit zu verschaffen sucht und bei der Weiterentwickelung alle jene Vortheile und Erfahrungen zu Rathe zieht, die die Gesangstheorie bis heute gewonnen hat. Wir finden in jeder Stimmart eine Octave, die vom angehenden Sänger fast mühelos hervorgebracht wird, nämlich:

beim Bass von c bis c^1
„ Tenor „ f „ f^1
„ Alt „ c^1 „ c^2
„ Sopran „ f^1 „ f^2.

Hat das Organ in dieser Region Sicherheit erlangt, dann darf die Stimme stufenweise nach Höhe und Tiefe weiterschreiten. Es ist eine alte Erfahrung, die uns lehrt, dass der Falsettcharakter der hohen Register nur dann zur Ansprache kommt, wenn die Bruststimme sich zur Basis entwickelt hat, mit andern Worten: dass die Randschwingungen der Stimmbänder nur dann in Thätigkeit treten, wenn die Bänder in ihrer Breitenschwingung möglichst ausgebildet sind, gleichwie der Violinspieler seine Saiten »auszuspielen« sucht, damit die Flageolettöne sicher ansprechen. Hat der Sopran oder Tenor erst den Falsetton gefunden, was nicht immer leicht gelingt, dann wird es ihm möglich, durch denselben die Kopfstimme (s. d.) herzustellen und die hohe Lage seiner Stimme mit *voix mixte* und Falsett gemeinschaftlich ohne Anstrengung zu bilden und zu bewahren. Auch die Tiefe der Bass- und Altstimmen unterliegt dem Gesetz des stetigen Fortschreitens aus dem Centralpunkt nach der Peripherie, wobei nur ein besonderes Augenmerk auf das Volumen des Tones zu richten ist. Auf diesem Wege wird es fast jeder Stimme möglich, einen Umfang von zwei Octaven zu erreichen. Wir sehen aber viele Organe an dem Fehlgriff zu Grunde gehen, dass der Sänger hohe Töne durch angestrengtes Ueben und Arbeiten im Schweisse des Angesichts erzwingen will. Dieser Missgriff muss immer den Ruin herbeiführen, weil der zarte Tonmechanismus, wenn er vorsichtig behandelt wird, sich wohl Manches abgewinnen, Nichts aber mit roher Gewalt abzwingen lässt. Ohne dass man sie durch eine Notenscala anschaulich macht,

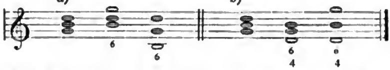
wird der Sänger die Grenze im Umfange seiner Stimme dort erkennen, wo die Schönheit sie gezogen hat, denn nicht die Quantität, sondern die Qualität des Tones ist das Schiboleth des Gesangkünstlers.

Umgekehrt (von hinten nach vorn), ***Riverso***, ***Rovescio***, vom umgekehrten Notenblatt spielen, ***Rivoltato***. Es gehörte im 17. und noch im vorigen Jahrhundert zu den Lieblingspielereien der Contrapunktisten solche Sätze zu erfinden, die dadurch zweistimmig wurden, dass die eine Stimme den betreffenden Satz vom Anfange und die andere gleichzeitig vom Ende ausgehend rückwärts ausführte, oder dass die eine vom geraden, die andere vom umgekehrt stehenden Notenblatt spielte.

Umkehrung. Das Wort wird in mehrfacher Bedeutnng in der Theorie angewendet. Die

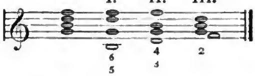
Umkehrung der Accorde erfolgt dadurch, dass ein anderes Intervall als der Grundton in den Bass tritt. Der Dreiklang hat demnach zwei, der Septimenaccord drei solcher Umkehrungen; bei der ersten tritt anstatt des Grundtons die Terz in den Bass a), bei der zweiten die Quint b):

a) b)



Der Accord hört dadurch nicht auf Dreiklang zu sein, aber er erhält in jedem Falle einen besondern Namen, weil es nunmehr geboten erscheint, die Intervalle nach dem neuen Grundton zu messen; *h* ist in der ersten Umkehrung nicht mehr Terz, sondern der neue Grundton; *g* nicht mehr Grnndton, sondern Sext des neuen Grundtons, darnach bezeichnet man diese erste Umkehrung des Dreiklangs nicht als Terz-Sext-, sondern nur als Sextaccord. Die zweite heisst Qnartsextaccord, bei diesem ist *d* der nene Grundton und von ihm aus ist *g* die Quart und *h* die Sext. Der Septimenaccord hat drei zu versetzende Intervalle, die Terz, die Quint und die Septime, von denen jedes im Bass stehen kann, mithin hat dieser Accord drei Umkehrungen:

I. II. III.



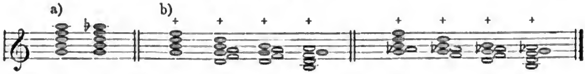
Die erste Umkehrung ergiebt den Quintsextaccord, die beiden wichtigsten Intervalle ausser der im Bass stehenden Terz, der Grundton und die Septime stehen jetzt zu dem neuen Grundton im Verhältniss der Quint und der Sext; die zweite Umkehrung heisst demnach der Terzquartsext- oder auch nur Terzquartaccord und die dritte der Secundquartsext- oder auch nur Secundaccord. Im Uebrigen erliegen auch die Umkehrungen den allgemeinen Regeln über Auflösung und Vorbereitung wie der Grundaccord:

oder

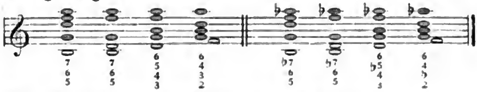


Selbstverständlich sind auch die beiden Nonenaccorde in dieser Weise umzukehren; allein da bei der Versetzung der Intervalle aus None und Septime Secnnden werden, so treten diese in einzelnen solchen Umkehrungen so nahe aneinander, dass sie zu wirklichen Uebelklängen werden. Die Umkehrung des Nonenaccords in dieser Weise bei b):
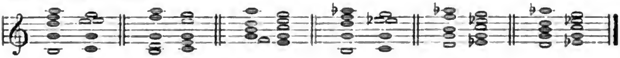
a) b)



stellt die dissonirenden Intervalle so dicht zusammen, dass sie sich gegenseitig geradezu stören und widerwärtig klingen. Diese Versetzungen können nur in der weiten Lage eingeführt werden:

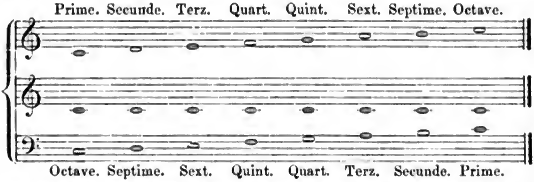


Auch diese Umkehrungen unterliegen den Bestimmungen über die Auflösung des Nonenaccordes:



Die

Umkehrung der Intervalle beruht auf der verschiedenen Messung derselben von einem Grundton aus nach oben oder nach unten. Von *c* aus gemessen ist *d* oberhalb die Secunde, unterhalb aber die Septime; *e* oberhalb *c* ist die Terz, unterhalb die Sexte; *f* oberhalb *c* ist die Quarte, unterhalb die Quinte; *g* ist oberhalb *c* eine Quinte, unterhalb eine Quart; *a* oberhalb *c* die Sext, unterhalb die Terz; *h* oberhalb die Septime, unterhalb die Secunde und *c* oberhalb die Octave, unterhalb die Secunde:
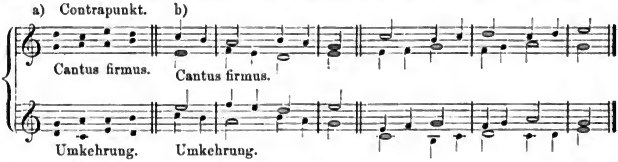


Hieraus ist ersichtlich, dass bei der Umkehrung der Intervalle die Prime zur Unteroctave, die Obersecunde zur Unterseptime, die Oberterz zur Untersext, die Oberquart zur Unterquint, die Oberquint zur Unterquart, die Obersext zur Unterterz, die Oberseptime zur Untersecunde und die Oberoctave zur Prime wird. Die einfachere Formel heisst: die Prime wird bei der Umkehrung zur Octave, die Terz zur Sext, die Quart zur Quint und umgekehrt. Auf dieser Anschauung beruhen die

Umkehrungsformen, d. h. diejenigen Formen, bei welchen eine oder die andere Stimme oder auch alle in die höhere oder tiefere Octave versetzt werden können, ohne die harmonische Wirkung zu stören. Hierbei müssen diese oben dargelegten Intervallenverhältnisse genau berücksichtigt werden, und Stimmen, die nach diesen Gesichtspunkten der möglichen Umkehrung ausgeführt sind, heissen im künstlichen, dem doppelten, drei- und vierfachen Contrapunkt, die, bei denen eine solche Versetzung nicht stattfinden kann, ohne den Wohlklang zu trüben, dagegen im einfachen Contrapunkt erfunden. Aus dem oben aufgestellten Schema, das sich in Zahlen so darstellt:
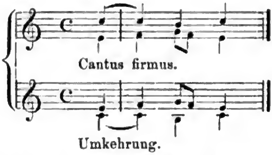
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

ergiebt sich: dass bei der Umkehrung in der Octave alle Consonanzen auch Consonanzen bleiben mit Ausnahme der Quint, die zur Quart wird; und dass alle Dissonanzen auch in der Umkehrung Dissonanzen bleiben, mit Ausnahme der Quart, die zur Quint, also zu einer Consonanz wird. Der doppelte
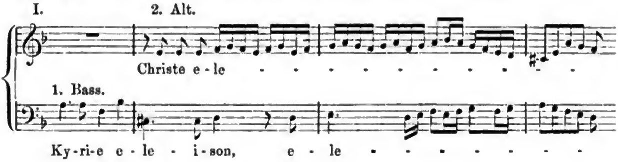
Contrapunkt der Octave erweist sich also als sehr günstig, da er nur wenig Beschränkung auferlegt; eigentlich nur erfordert, den zweistimmigen Satz auf die Terz, Sext und Octave zu basiren und die Quint, Quart, Secunde und Septime nur im regelmässigen Durchgange anzuwenden. Ein nach der Octave zu versetzender Satz darf aber nicht in der Quart beginnen und er muss sie auch auf dem Haupttacttheil vermeiden, da in der Versetzung leere Quarten entstehen, die beim zweistimmigen Satze nur als Durchgang anzuwenden sind, daher darf auch die Quint nur in dieser Weise eingeführt werden:
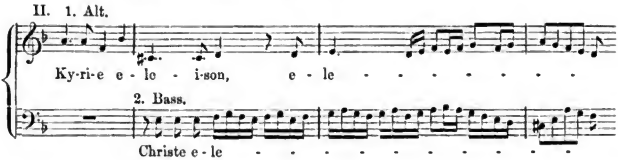


Ebenso ist sie durch Bindung einzuführen:
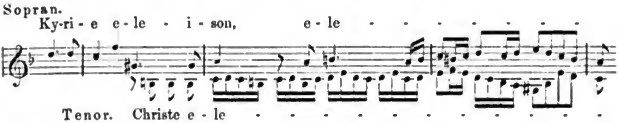


Die sogenannte falsche Quint muss regelmässig vorbereitet werden; dass aber die Stimmen im Einklange und in der Octave nur in der Gegenbewegung zusammentreffen und ausser am Anfange und am Ende nur äusserst selten anzuwenden sind, ist schon beim einfachen Contrapunkt Gesetz und gilt natürlich beim doppelten der Octave in noch erhöhtem Maasse. Die entsprechende praktische Anwendung findet dieser Contrapunkt der Octave zunächst bei der Doppelfuge; diese wird bekanntlich aus zwei Themen entwickelt und diese contrapunktiren sich zugleich gegenseitig so, dass jede als Ober- und Unterstimme der andern auftreten kann, dass sie also umgekehrt werden können, im doppelten Contrapunkt der Octave erfunden sind, wie dies z. B. an der ersten Doppelfuge des Mozart'schen Requiems zu ersehen ist:
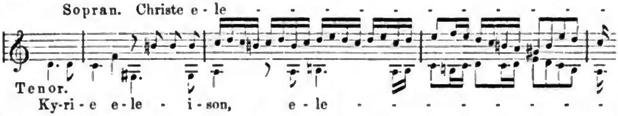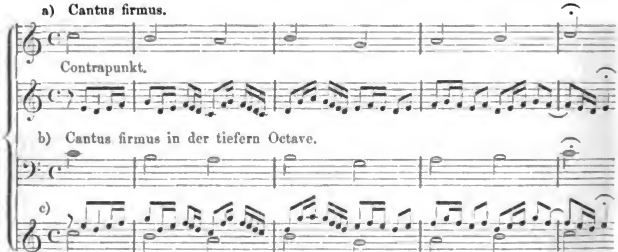




Beim Beginn der Doppelfuge führt der Bass, wie hier angegeben ist, das erste Thema ein, der Alt das zweite und schon bei der unmittelbar anschliessenden Antwort werden die Stimmen umgekehrt, indem das erste Thema zur Oberstimme wird, vom Sopran eingeführt, während das zweite als Unterstimme auftritt, vom Tenor eingeführt, wie hier mit Hinweglassung der Gegenharmonie gezeigt ist:



Darauf erst werden die beiden Führer in der Weise eingeführt, wie im vorigen Beispiel angegeben ist; der **Bass** das **zweite** Thema, wodurch die Umkehrung beider bedingt ist: in der hierauf folgenden Antwort erscheint wieder die erste Antwort hier in der Umkehrung, indem jetzt der Tenór das erste, der Sopran das zweite Thema bringt:



Weil hier beide Stimmen sich weiter als eine Octave von einander entfernen, müssen sie beide umgekehrt, beide um eine Octave versetzt werden, damit sie sich nicht kreuzen:



In dem vorstehenden Beispiel, die erste Zeile des Chorals: »**Vom Himmel hoch da komm ich her**« ist die contrapunktirende Stimme im doppelten Contrapunkt der Octave erfunden, so dass die Stimmen also umgekehrt werden können und da sie sich im Umfange einer Octave gegen einander halten, so braucht immer nur **eine** Stimme versetzt zu werden; bei b) tritt die Melodie eine Octave tiefer in den Bass, während der Contrapunkt unversetzt bleibt und zur Oberstimme wird; bei c) ist dann die Melodie in ihrer Lage geblieben, der Contrapunkt um eine Octave höher versetzt. Weiterhin können zweistimmige Sätze so eingerichtet werden, dass sie sich auch in andern Intervallen umkehren lassen, so entsteht die Umkehrung in der

None (statt Secunde),
Decime (statt Terz),
Undecime (statt Quart),

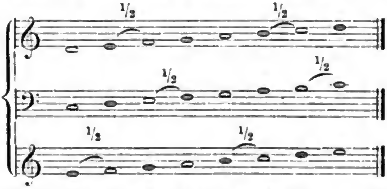
Duodecime (statt Quint),
Terzdecime (statt Sext),
Quartdecime (statt Septime).

Es ist leicht einzusehen, dass durch diese Umkehrungen das Intervallenverhältniss der unversetzten Melodie die Lage der Halb- und Ganzstufen verändert wird; was nur an zwei solchen Umkehrungen hier nachgewiesen werden soll:

Versetzung nach der None.

Tonleiter.
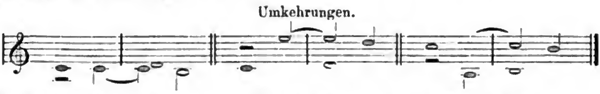
Nach der Decime.



Es ist daher selbstverständlich, dass bei *feststehenden* Melodien, die nicht verändert werden sollen, man nur den Contrapunkt umkehren kann, und nicht auch die Melodie, wenn man nicht durch Einführung der Versetzungszeichen die ursprünglichen Intervallenverhältnisse derselben herstellen will. Von den hier erwähnten Arten des doppelten Contrapunkts sind nur die der *Decime* und der *Duodecime* noch recht wohl und zweckmässig im Kunstwerk zu verwenden. Die Veränderung der Intervalle bei der Versetzung nach der *Decime* zeigt folgendes Zahlenschema:

10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

Man ersieht daraus, dass aus der Prime bei der Umkehrung eine Decime und umgekehrt aus dieser eine Prime, dass aus der Secunde eine None und umgekehrt aus der None eine Secunde wird u. s. w. Daraus ergeben sich, wie beim doppelten Contrapunkt der Octave, die entsprechenden Regeln für die Behandlung der Intervalle. Auch hier bleiben die Consonanzen auch in der Umkehrung Consonanzen, ebenso wie die Dissonanzen auch in der Umkehrung Dissonanzen ergeben. Aber die *Terz* wird zur *Octave*, die *Sext* zur *Quint* und die *Decime* zum *Einklang*; die Folge dieser Intervalle giebt dementsprechend bei der Verfolgung der einen Stimme selbstverständlich *Quinten*- und *Octavenfolgen* und *Einklänge*, die nicht erlaubt sind; beim doppelten Contrapunkt der Decime müssen deshalb *Terzen*- und *Sextenfolgen*, die im einfachen Contrapunkt gestattet sind, vermieden werden, weil sie bei der Umkehrung verbotene Fortschreitungen ergeben. Beim *doppelten Contrapunkt der Decime* müssen daher die Terz und Sext so behandelt werden, wie beim einfachen der Octave und Quint, d. h. sie dürfen nur in der Gegenbewegung eingeführt werden, wie überhaupt bei diesem Contrapunkt die Gegenbewegung durchaus geboten ist. Die Secunde wird als Unterstimme eingeführt und in die untere Terz aufgelöst; sie ergiebt bei der Umkehrung die *None* mit entsprechender Auflösung in die Octave:
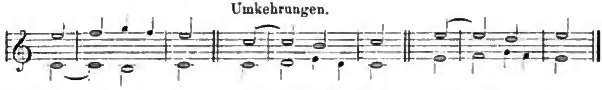


Die *Quart* wird in der untern Stimme gebunden und sowohl in die Quint:
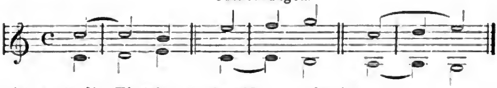


wie in die Sexte aufgelöst:

Umkehrungen.



Die **Septime** wird in der Oberstimme gebunden und in beiden Stimmen in die Quint aufgelöst:

Umkehrungen.



Endlich ist auch die Einführung der **None** zulässig:

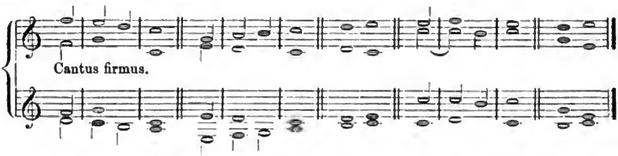
a) Umkehrung.



b) Umkehrungen.



Bei diesen Beispielen ist schon mehr auf eine dritte Füllstimme gerechnet. Der selbständige Gebrauch solcher zweistimmiger Sätze ist natürlich ausserordentlich beschränkt und dürfte selten geboten sein, allein im weiter ausgeführten Kunstwerk, mit den andern Mächten musikalischer Darstellung vereinigt, ist er recht wohl geeignet, diesem eine einheitlich kunstvolle und doch äusserst mannichfaltige Gestaltung zu geben. So lässt sich ein nach diesem Contrapunkt erfundener Satz leicht dreistimmig machen, weil die Umkehrung eine passende dritte Stimme ergiebt. Wie wenig selbständig dieser Contrapunkt zu verwenden ist, geht auch daraus hervor, dass nur wenig Ganz- oder Halbschlüsse in der Umkehrung auch als solche erscheinen, wie aus den folgenden Beispielen zu ersehen ist:



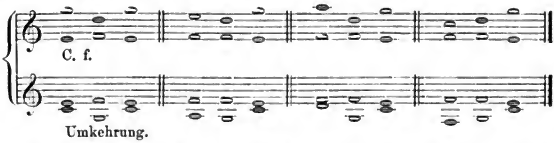
Umkehrung des Contrapunkts.

Der doppelte Contrapunkt der Quint oder Duodecime ist nicht weniger brauchbar, wie der der Octave. Das Schema für die Umkehrung gewinnen wir natürlich in derselben Weise wie bei den vorherbesprochenen:

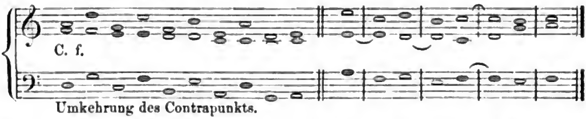
12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Man ersieht hieraus, dass alle Consonanzen auch bei der Umkehrung Consonanzen bleiben, mit Ausnahme der Sext, die zur Dissonanz wird; demnach ist nur diese vorzubereiten, da sie zur Septime wird. Die Einführung der Sext muss sich nach der Behandlung der Septime richten, wenn der Satz sich umkehren lassen soll. Wir geben in der untern Zeile die Vorbereitung und Auf-
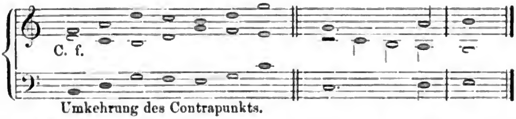
lösung der Septime und in der obern die dadurch bedingte der Sext im doppelten Contrapunkt:



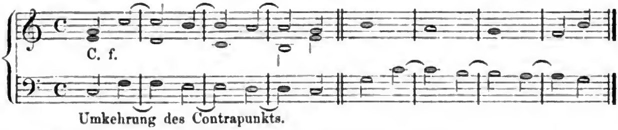
Die Septime lässt aber auch noch eine freiere Behandlung zu, die natürlich auch, wie die der Sext beim doppelten Contrapunkt, der Decime zu Gute kommt. Die andern Septimen sind darnach leicht zu behandeln:
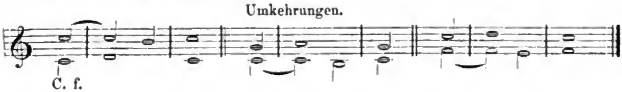


Auch die freiere Behandlung der Septime als frei eintretende Dissonanz und als Durchgang kommt natürlich hier dem doppelten Contrapunkt der Duodecime zu Gute:
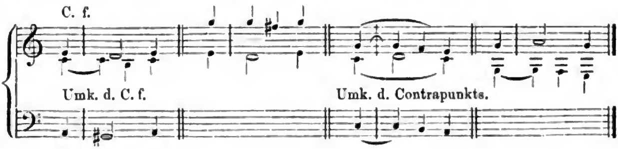


Diesem Verfahren entspricht auch die Einführung der Septime:



Ihre Vorbereitung erfolgt bequemer noch durch die Octave:



Die Quarte und die Secunde werden in üblicher Weise durch die Terz, Quinte oder Octave vorbereitet und in die Terz aufgelösst:



Wie bereits erwähnt worden ist, hat nur der doppelte Contrapunkt in der Octave selbständige Bedeutung. Die andern beiden: der doppelte Contrapunkt der Decime und der Duodecime dagegen werden erst im grössern und weiter ausgeführten Kunstwerk, als einzelne Theile desselben, bedeutungsvoll. Nur deshalb legen die Meister desselben sich alle die Beschränkungen in Bezug auf melodische Entfaltung auf, weil für die specielle Construktion eines Kunstwerks daraus Vortheile erwachsen. Nicht dasselbe gilt von den künstlichen Contrapunkten der andern Intervalle, die mehr herausgeklügelt, als durch die künstlerisch gestaltende Hand des schaffenden Genius erzeugt sind. Der doppelte Contrapunkt der None (oder Secunde) verwandelt, wie nachstehendes Zahlenschema zeigt:

9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

bei der Umkehrung die Consonanzen in Dissonanzen und umgekehrt; nur die Quint bleibt unverändert, weshalb dieser Contrapunkt sich nur auf dies Intervall stützen kann. Dies muss None und Septime vorbereiten und auflösen, wie es ebenso als Vorbereitung der Octave dienen muss. Ist demnach schon die Abfassung dieses Contrapunkts bis zur Dürftigkeit beschränkt, so dürfte seine Verwendung auch nirgends im Kunstwerk geboten sein. Dasselbe gilt von dem doppelten Contrapunkt der Undecime (oder Quarte) aus dessen Zahlenschema:

11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

man ersieht, dass nur die Sext Consonanz bleibt, wieder zur Sext wird, wie vom doppelten Contrapunkt der Terzdecime (oder Sext), dessen Zahlenschema:

13. 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13.

zwar mehrere unveränderte Consonanzen zeigt, die 1 die zur 13, die 8 die zur 6, die 6 die zur 8 und die 13 die zur 1 wird, allein die 8 ist nur eine Wiederholung der 1 und die 13 eine Wiederholung der 6, so dass auch für diesen Contrapunkt nur Einklang und Sext als die, die andern vorbereitenden Intervalle erscheinen, er ist demnach nicht weniger dürftig als die andern und wie der doppelte Contrapunkt der Septime (oder Decima Quarta), obwohl auch er, wie das Zahlenschema zeigt:

14. 13. 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.

oder:

7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

zwei Consonanzen in der Umkehrung als Consonanzen bestehen lässt; die 3 wird zur 5, deren häufige Wiederkehr den zweistimmigen Contrapunkt ziemlich ungeniessbar werden lässt. Ein dreistimmiger Satz, dessen Stimmen in der Octave umkehrungsfähig sind, heisst im dreifachen Contrapunkt der Octave erfunden. Ein solcher Satz erlaubt nach folgendem Schema im Ganzen sechs verschiedene Darstellungen:

I.	1.	2.	3.
II.	3.	1.	2.
III.	2.	3.	1.
IV.	1.	3.	2.
V.	2.	1.	3.
VI.	3.	2.	1.
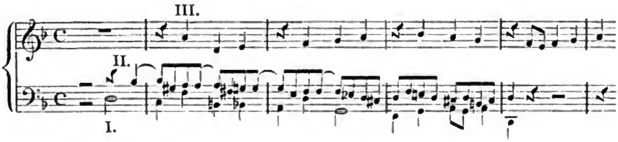
Die alte Lehre bezeichnet die erste als Haupt-, die andern als Nebenversetzungen. Nur in der ersten (oben zweiten) Versetzung müssen alle Stimmen versetzt

werden; in den übrigen nur eine, während die andern beiden mit einander wechseln oder, wie in den letzten drei, die eine Stimme unverändert bleibt. Lassen die Stimmen noch Versetzungen in verschiedene Intervalle zu, so sind sie im *vielgestaltigen* (polymorphischen) *Contrapunkt* erfunden. Ein *vierstimmiger* Satz, bei welchem die Stimmen so erfunden sind, dass sie versetzt werden können, ist im vierfachen (auch vierdoppelt genannten) Contrapunkt abgefasst. Vom vierfachen Contrapunkt der Octave gilt, wie vom dreifachen, was wir vom doppelten überhaupt angegeben haben. Neben Consonanzen können auch Dissonanzen eingeführt werden, wenn sie in der Umkehrung keine fehlerhaften Fortschreitungen ergeben. Quarten sind daher zu vermeiden, da sie in der Versetzung zu Quinten werden und die Quint muss vorsichtig eingeführt werden, da sie in der Umkehrung zur Quart wird, welche der Vorbereitung und Auflösung bedarf. Ein nach diesen Grundsätzen ausgearbeiteter Satz lässt dann 24 Versetzungen zu:
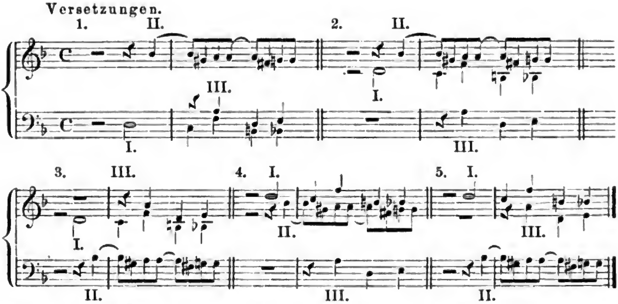
I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.	XI.	XII.
1	4	3	2	3	2	3	2	1	1	1	2
2	1	4	3	1	3	2	1	3	2	4	4
3	2	2	4	2	1	1	3	2	4	2	1
4	3	1	1	4	4	4	3	4	3	3	3

XIII.	XIV.	XV.	XVI.	XVII.	XVIII.	XIX.	XX.	XXI.	XXII.	XXIII.	XXIV.
4	2	3	1	1	4	4	2	4	4	3	3
2	1	1	4	3	1	3	4	3	2	4	2
1	4	4	3	4	3	1	3	2	3	2	4
3	3	2	2	2	2	2	1	1	1	1	1.
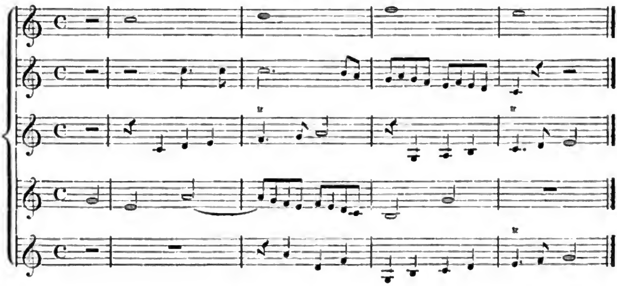
Die ersten vier heissen wieder *Hauptversetzungen*, weil sämmtliche Stimmen versetzt sind; bei den nächsten fünf bleibt die vierte, dann die dritte, dann die zweite und bei der letzten fünf die erste Stimme unversetzt. Erwähnt sei noch, dass einzelne Theoretiker, wie *Albrechtsberger* in seiner »*Anweisung zur Composition*« (Leipzig, dritte Auflage) unter *Umkehrung* die melodische Veränderung des Themas versteht, die wir mit *Gegenbewegung* oder *Verkehrung* bezeichnen, nach welcher jedes aufwärtsgehende Intervall in ein abwärtsgehendes und ebenso jedes absteigende in ein aufsteigendes verändert wird. Die *Umkehrung* der Stimmen beim künstlichen Contrapunkt aber bezeichnet Albrechtsberger dem entsprechend mit *Umkehrung*. Die auf dieser Weise der Umkehrung der Stimmen beruhenden *Umkehrungsformen* sind, wie schon erwähnt, die *Doppelfuge* und selbstverständlich auch die *Tripel-* und *Quadrupelfuge*. Es ist zwar bei den letzten beiden Formen nicht *absolut* nothwendig, dass die *drei* oder *vier Themen* alle auch gleichzeitig verarbeitet werden, allein eine solche Verarbeitung ist doch immer äusserst wünschenswerth, weil durch sie erst die letzte Bedingung der Formen erfüllt wird. So lange bei der *Doppelfuge* die beiden Themen nur in abgesonderten Durchführungen verarbeitet werden, so lange erscheint sie nur als aus einfachen Fugen zusammengefügt; erst wenn beide Themen zusammentreten, so dass das eine als der Contrapunkt des andern dient, wie gleich im Anfange des angeführten »Kyrie« des Mozart'schen Requiems, ist die letzte und höchste Bedingung der *Doppelfuge* erfüllt. Das gilt natürlich auch von der *Tripel-* und *Quadrupelfuge*, auch diese entsprechen ihrem Namen und Begriff erst, wenn die drei resp. vier Themen auch gleichzeitig, nicht nur nach einander in besondern Durchführungen verarbeitet werden. Selbstverständlich müssen deshalb die Themen im doppelten Contrapunkt der Octave erfunden sein: Als Beispiel mögen noch hier die drei Themen zu Bach's *Tripelfuge* die »*Kunst der Fuge*« stehen, mit den Anfängen der angewandten Versetzungen:



Versetzungen.



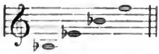
Beim Canon für verschiedene Stimmen sind natürlich dieselben Bedingungen zu beobachten; der Canon für gleiche Stimmen ist nur nach den Gesetzen des einfachen Contrapunkts zu erfinden, beim Canon für verschiedene Stimmen, welche die Versetzung der ursprünglichen Melodie nach andern Intervallen, nach der Octave oder Quint, nothwendig machen, müssen selbstverständlich die Regeln des doppelten Contrapunkts beobachtet werden. In der freiern Weise, wie sie die Technik der verschiedenen Instrumente und ihre besonderen Klangfarben und deren Mischungen erfordern, haben unsere grossen Meister der Instrumentalmusik: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Schumann von diesen Umkehrungsformen den weitesten Gebrauch gemacht. Haydn hat namentlich in seinen Streichquartetten und in einigen Finales und Durchführungssätzen, seinen Sinfonien ebenso wie Beethoven durch solche contrapunktische Arbeit kunstvolle Form bei genialem Inhalt zu geben vermocht. Eins der grossartigsten Beispiele liefert hierzu Mozart in dem Finale seiner grossen *C-dur*-Sinfonie, das aus den nachstehend verzeichneten, in diesem Sinne erfundenen Themen:



entwickelt ist, und zu den grossartigsten Instrumentalstücken gehört, die je geschrieben wurden. Der Satz überragt trotz dieser kunstvollen Form an genialem Inhalt alle, nur der »freien, unbehinderten Phantasie« entsprungenen »Tondichtungen« der Gegenwart.

Umlauf, Ignaz, Componist, in Wien gegen 1752 geboren, vertrat anfangs Salieri bei der Kirchenmusik und wurde dann kaiserl. Kapellmeister und Musikdirektor beim deutschen Opern-Theater in Wien. Es sind folgende Opern und Operetten von ihm dort nicht ohne Beifall aufgeführt worden: »Die Bergknappen«, »Die Apotheke«, »Das Irrlicht«, »Die schöne Schusterin« (im Clavier-Auszug gestochen), »Die glücklichen Jäger«. Auch Lieder erschienen in Wien im Druck. Umlauf starb 1799.

Umlauf, Michael, Sohn des Vorigen, geboren zu Wien am 9. August 1781, wurde ebenfalls Operndirektor nach dem Rücktritt Weigl's. Nach der Auflösung der deutschen Oper wurde er pensionirt und starb am 20. Juni 1842. Folgende Opern von ihm wurden aufgeführt: »Der Grenadier«, kleine Oper; »Das Gasthaus zu Granada«, kleine Oper (Wien, Haslinger) und eine Anzahl Ballette. Gedruckt sind: »Grosse Sonate für Clavier und Violine«, op. 4 (Wien, Weigl). »Grosse Sonate für Clavier *à quatre-mains*« u. a.

Umstimmen, ital. *scordare*, einem Instrument eine andere Stimmung geben. Es ist dies zunächst bei mehreren Orchesterinstrumenten nöthig, welche ihrer Construktion nach immer nur über einen gewissen Umfang verfügen. Die Pauke hat bekanntlich immer nur einen Ton, die zwei, drei und mehr Pauken, welche im Orchester in Anwendung kommen, müssen also immer jedesmal in die Töne gestimmt werden, welche sie in dem betreffenden Tonstück angeben sollen, und man muss sie dann umstimmen, sobald andere erforderlich werden. Vor Erfindung der Ventile wurden Hörner und Trompeten durch die Einsatzbogen umgestimmt. Man wendet die Weise des Umstimmens indess auch bei andern Instrumenten an, bei welchen es an sich nicht nöthig ist, nur um die technische Ausführung gewisser Tonsätze zu erleichtern, oder dem Instrument höheren Glanz zu geben. So stimmte Paganini die Saiten seiner Geige unter Umständen höher statt in:  in: 

Mit einer so gestimmten Geige spielte er einen ursprünglich in *Es-dur* stehenden Satz in *D-dur*, einen in *Ges-dur* stehenden in *F-dur*, und hatte dabei den Vortheil, technische Schwierigkeiten, die in den ursprünglichen Tonarten (*Es-* und *Ges-dur*) unüberwindlich erschienen, in den neuen, *D-* und *F-dur*, in denen er das Tonstück auf seiner höher gestimmten Geige ausführen musste, mit Leichtigkeit zu überwinden. Zugleich gewann die Ausführung auch klanglich an Glanz, weil die freier klingenden leeren Saiten dann auch in Tonarten zur Anwendung gelangen konnten, in denen es nach der ursprünglichen Sitmmung nicht möglich war. Aus ähnlichen Gründen stimmte de Beriot die Saiten seiner Geige in a, d^1, a^1, ${}^2e$; Baillot in *fis*, d^1, a^1, e^2 und Winter in f, d^1, a^1, e^2. Bei der Laute machten die tiefsten, ausserhalb des Griffbretts liegenden Saiten ein Umstimmen nöthig, wenn eine oder die andere einen von der ursprünglichen Stimmung abweichenden Ton zu irgend einem Tonstück beisteuern sollte. Da sie eben nicht gegriffen wurden, wie die sechs auf dem Griffbrett liegenden, sondern nur mit dem Ton Verwendung fanden, in welchem sie gestimmt waren, so mussten sie immer in die Töne gestimmt werden, welche in dem betreffenden Tonstück gefordert wurden. In den Lautenbüchern des 17. und 18. Jahrhunderts ist deshalb diese Umstimmung immer am Anfange der betreffenden Tonstücke unter der Bezeichnung Accord angegeben. Fehlte diese Angabe, dann wird die ursprüngliche Stimmung der Laute vorausgesetzt.

Umwenden der Notenblätter, eine Thätigkeit, welche von den Ausführenden recht wohl zu berücksichtigen ist, da sie leicht die Ausführung stört. Für

Notenschreiber, -Stecher und -Setzer erwächst zunächst die Nothwendigkeit, es möglichst so einzurichten, dass im Laufe eines Tonstücks das betreffende Notenblatt nicht umzuwenden ist, namentlich bei den Instrumentenspielern, deren Hände durch ihre Instrumente vollauf beschäftigt sind. Für die Sänger ist es weniger nothwendig, da sie die Hände, mit welchen sie die Notenblätter halten, jederzeit frei haben und beliebig umwenden können, ohne im Singen dadurch gestört zu werden. Die Geiger und Bläser dagegen müssen das Spiel unterbrechen, wenn sie umwenden wollen. Daher beobachtet man beim Einrichten der Stimmen für die Instrumentenspieler zunächst die Rücksicht, dass man Tonstücke, die nicht auf einer Seite Platz haben, sondern zwei einnehmen, nicht auf der Vorder- und Rückseite (pag. 1 und 2) eines Notenblattes, sondern auf den gegenüberstehenden Seiten zweier (pag. 2 und 3) aufzeichnet, so dass beide gleich von vornherein aufgeschlagen vor dem Spieler liegen können. Nimmt ein Tonstück mehr als zwei Seiten Raum ein, so muss allerdings umgewendet werden; dann aber ist die Stimme so einzurichten, dass dies nur an solchen Stellen geschieht, wo dem betreffenden Spieler durch Pausen die nöthige Zeit dazu gegeben ist. In den speciellen Fällen, in denen solche Stellen nicht vorhanden sind, muss der betreffende Spieler, wenn das Instrument nur einfach besetzt ist, einen Umwender haben, damit er sein Spiel nicht zu unterbrechen braucht. Dieser muss, bei langsamen Sätzen einen, bei raschen mehrere Tacte vor Ablauf der Seite, die dann der Spieler auswendig spielen muss, rasch umwenden. Bei Instrumenten und an Notenpulten, die doppelt besetzt sind, wendet in solchem Falle der zweite Spieler um. Mehrfache Versuche, dies Umwenden der Notenblätter durch einen besonderen, vom Spieler geleiteten Mechanismus besorgen zu lassen, ohne die Ausführung zu unterbrechen, haben zur Erfindung von Notenumwendern (s. d.) geführt, die indess noch keine weitere Verbreitung fanden.

Un (ital.), ein.

Un pochettino (ital.) = ein klein wenig.

Un poco (ital.) = ein wenig, etwas, als nähere Bestimmung bei Tempo- und Vortragsbezeichnungen, wie:

Un poco Adagio = ein wenig langsam;
Un poco Allegretto = ein wenig bewegt;
Un poco crescendo = ein wenig stärker werdend;
Un poco decrescendo = ein wenig schwächer werdend;
Un poco diminuendo = ein wenig abnehmend in der Tonstärke;
Un poco lento = ein wenig ruhig;
Un poco ritardando = ein wenig zögernd;
Un poco più = ein wenig mehr, ein klein wenig;
Un poco più lento (ital.) = ein wenig mehr langsam; ein klein wenig langsamer.

Unabhängige Töne, ursprüngliche oder natürliche Töne, heissen die unveränderten Töne der Normaltonleiter: *c—d—e—f—g—a—h—c*, von denen die erhöhten *cis—dis—fis—gis—ais* und die vertieften *b—as—ges—es—des* abgeleitet sind, und welche deshalb auch abhängige oder abgeleitete Töne genannt werden.

Una corda (ital.) = eine Saite, bei Saiteninstrumenten auch *a una corda*, eine Bezeichnung, welche erfordert, dass die betreffende Stelle auf einer Saite ausgeführt werden soll. Bei den Streichinstrumenten bedient man sich dieser Bezeichnungen an solchen Stellen, die nach der gewöhnlichen Weise auf zwei und mehr Saiten ausgeführt werden; wünscht der Componist, dass diese Ausführung auf einer Saite erfolgen soll, so muss er das anzeigen. Dies geschieht durch die erwähnte Bezeichnung, häufiger noch indem die betreffende Saite angegeben wird: *sul G — sul D — sul A* u. s. w. Dagegen findet man bei Werken für Pianoforte die oben angegebene Bezeichnung »*una corda*«, und diese bezieht sich dann auf die Verschiebung (s. d.), durch welche die übrigen

Saiten jedes Tons abgedämpft werden, so dass die Taste nur an einer Saite anschlägt und nur diese zum Tönen bringt.

Unaufhörlicher Canon, s. v. a. unendlicher Canon (s. d.).

Unbegleitetes Recitativ, das nur mit einem Bass begleitete *Recitativo parlante* oder *Recitativo secco*, das in der älteren italienischen und französischen Oper nur den Dialog ersetzte (s. Recitativ).

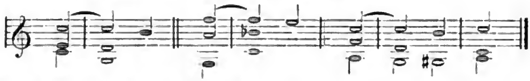
Unbewegliche Töne, *soni stantes* (s. Tetrachord).

Unbezifferter Bass, s. Bezifferung, Generalbass und Orgelstimme.

Unca oder **Fusa** = gekrümmt, geschwänzt, lateinischer Name für die Achtelnote.

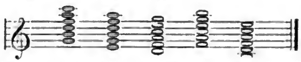
Unda maris (Meereswelle) ist ein 2,5 Mtr. Flötenwerk. Dasselbe wird etwas höher als die andern Register gestimmt, so dass durch Verbindung desselben mit einem andern Register ein schwebender, wogender Ton entsteht. Die Stimme erhält doppelte Labien, ähnlich wie die Pifara. In Verbindung mit einer zarten Zungenstimme kann die Wirkung dieser Stimme nicht übel sein; trotzdem bleibt dieselbe eine unnütze Spielerei.

Undecime, *Undecima*, ein Intervall von 11 Stufen, die Octave der Quart des Grundtons, daher auch nur in seltenen Fällen selbständig zu verwenden; eigentlich nur in dem doppelten Contrapunkt der Undecime, zu welchem kaum irgend welche künstlerische Veranlassung gegeben sein dürfte. In Bezug auf die harmonische und melodische Führung folgt die Undecime nur den Bestimmungen, welchen die Quart unterliegt:



Sie wird eben nur als Quartenvorhalt behandelt (siehe den Artikel Vorhalt). Als melodisches Intervall erscheint sie aber so ungeheuerlich, dass ihre Einführung nur zur Erreichung eines komischen Effekts gestattet sein dürfte. Dem entsprechend erscheint auch der

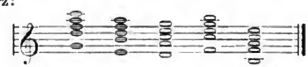
Undecimenaccord nur als ein Vorhaltsaccord. Er entsteht allerdings auf dem Wege, auf dem wir alle Accorde gewinnen, indem wir Terzen übereinanderstellen; dem Nonenaccord eine Terz zugefügt, ergiebt den Decimenaccord:



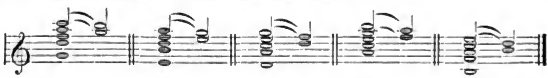
allein seine Unselbständigkeit wird durch seine Zusammensetzung dargethan; er vereinigt ursprünglich die beiden äussersten Grenzaccorde der harmonischen Formation:

Oberdominant  und Unterdominant 
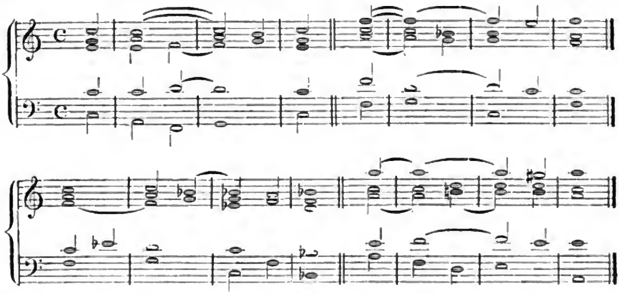
In seiner fünfstimmigen Anwendung verliert er natürlich ein Intervall, und zwar meist die Terz:
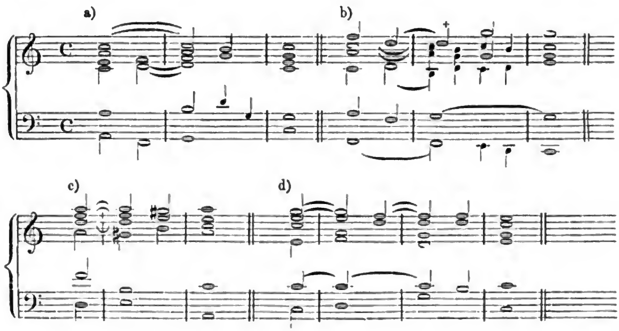


Ihre Einführung und Auflösung überzeugt vollends, dass sie keine selbständigen Accorde sind, sondern durch Vorhalte erzeugte, und daher nur als solche behandelt werden können. Die natürlichste Auflösung ist die nach dem ursprünglichen Septimenaccorde, auf dem sie erbaut sind:
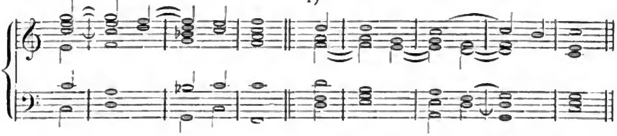


und hieraus ergiebt sich auch von selbst ihre Vorbereitung, wie ihre weitere Behandlung im fünfstimmigen Satz:
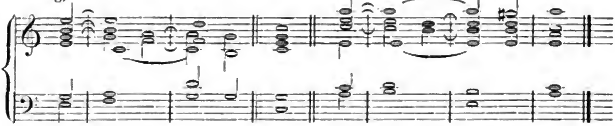


Noch bedenklicher ist natürlich der sechsstimmige Gebrauch der Undecimenaccorde. Im Allgemeinen gilt als Regel, dass selbst bei dem, auf der Dominant ausgeführten Orgelpunkt die Modulation nach der Unterdominant möglichst vermieden wird. Allerdings liegt es im Wesen des Orgelpunkts, den fortklingenden Ton nicht allzu ängstlich zu berücksichtigen, wenn nur die über ihm fortschreitenden Stimmen regelrecht geführt sind. Die harmonische Grundlage derselben ist eine ziemlich freie, doch nur bei dem auf der Tonika erbauten. Bei dem auf der Dominant erbauten wird die Ausweichung nach der Unterdominant vermieden oder doch nur sehr vorsichtig ausgeführt, weil es eine zu scharf dissonirende Wirkung macht, diese beiden entgegengesetzten Angelpunkte der Tonart: Dominant und Unterdominant zusammenzubringen; bei zwei sechsstimmigen Undecimenaccorden werden aber beide sogar in einer einheitlichen Accordwirkung zusammengefasst, die Wirkung muss deshalb eine scharf dissonirende sein, und zugleich aber auch eine schwankende. Eine sehr ausführliche Behandlung hat diesen Accorden J. C. Hauff in seiner »Theorie der Tonsetzkunst« (Frankfurt a. M., H. L. Bronner, 1863, pag. 111 ff.) zu Theil werden lassen, und wir führen aus derselben noch einige Beispiele ihrer Einführung an:



e) f)

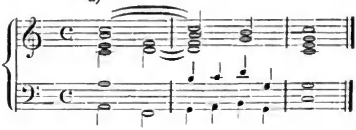


g)
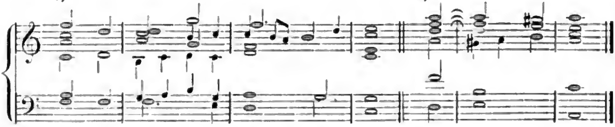


Jedenfalls sind die Beispiele, in denen None und Undecime nicht als so scharf dissonirende Intervalle auftreten *(d, e, g)*, jenen vorzuziehen, namentlich jenen, in denen diese Dissonanzen mehr selbständige Bedeutung gewinnen, wie bei *a*, *b*, *c*, *f* und *h*. Wir können eigentlich in keinem der Beispiele die None und Undecime als Vorhalte betrachten, weil es ungehörig ist, den Vorhalt mit dem Ton, nach welchem er sich wendet, im Einklange oder der Octave zugleich einzuführen und festzuhalten. Das Letztere könnten wir durch folgende Fassung schon vermeiden:

a)

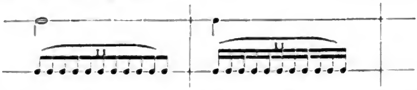


b) c)
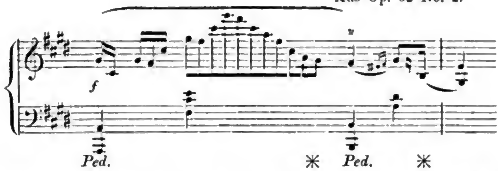


Hiermit ist zugleich gezeigt, wie als Vorhaltsaccord behandelt auch der Undecimenaccord recht wohl zu verwenden ist. Die scharfe Dissonanz tritt überall nicht so entschieden heraus, wo die zusammentretenden Dreiklänge nicht so gegensätzlich wirken.

Undecimole, die durch Theilung eines bestimmten Zeitwerths in 11 Theile gewonnene rhythmische Figur:

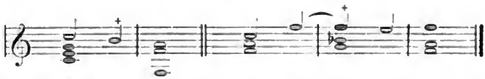


In der Werthbezeichnung herrscht indess nicht die nöthige Uebereinstimmung; einigen gilt die in Sechzehntheilnoten dargestellte Undecimole für den Werth einer halben Note, während Chopin eine Viertelnote schon in Achtel-Undecimolen darstellt:

Aus Op. 62 No. 2.



Unechte Accorde, Schein- oder Quasi Accorde nennen einige Theoretiker wirkliche Grundaccorde, die aber nicht als solche beabsichtigt sind, sondern auf dem Wege der Einführung der Vorhalte oder Durchgänge entstehen. In dem unten stehenden Beispiele können die bezeichneten immerhin als Accorde gelten:
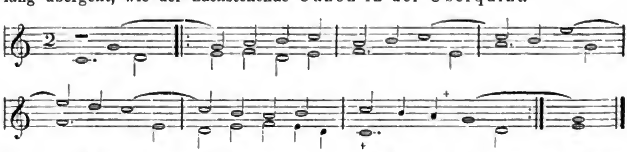


Der erste ist ein vollständig ausgeprägter grosser Septimenaccord *c—e—g—h*; dem zweiten fehlt nur die Quint *d*, die wesentlichsten Intervalle eines Septimenaccordes: Grundton, Terz und Septime aber sind vorhanden. Doch sind hier beide Accorde nicht als solche intendirt, sondern der erste ist durch Einführung des Durchgangs *h* in der melodischen Bewegung von *c* nach *a* entstanden, der andere dadurch, dass die Quart der Terz des Grundtons vorgehalten wird.

Uneigentliche Dissonanz nennen einzelne Theoretiker die Septime in den Umkehrungen des Septimenaccords, also im Terzquartaccord die Terz, im Quintsextaccord die Quint und im Secundaccord den Basston aus nicht recht einleuchtenden Gründen.

Uneigentliche Dreiklänge, auch Nebendreiklänge, wurden von den ältern Theoretikern die dissonirenden Dreiklänge genannt, der verminderte — *Trias deficiens;* der übermässige — *superflua* oder *abundans* und der hart- und doppeltverminderte.

Uneigentliche Fuge heisst ein fugirter Satz, der sich aus einem feststehenden Thema nach Art der Fuge entwickelt, ohne indess auch nur die Hauptregeln derselben streng zu beobachten.

Unendlicher Canon *(canon infinitus, perpetuus)* ist ein solcher Canon, der so geführt ist, dass der Schluss des Satzes wieder unmittelbar in den Anfang übergeht, wie der nachstehende Canon in der Oberquint.



Bei der + bezeichneten Stelle ist der Canon zu Ende, allein der melodische Schlusston *c* ist zugleich der Anfangston des Canons und da die nachahmende Stimme treu folgt, so bleibt der Canon ohne Ende, bis man ihn mit dem angehängten Schlusstact abschliesst.

Ungarische Musik. Die Magyaren gehörten zu den, am Altai wohnenden Nomadenvölkern, welche, zum Kriege und Raube geneigt wie kein anderes, ihr unwirthliches Land verliessen, um sich eine neue, schönere Heimath zu suchen. Sie stürzten sich rasch auf andere Völker, beredeten oder zwangen sie, an

ihren Raubzügen mit Theil zu nehmen und überflutheten so die andern bereits angebauten Länder in verhältnissmässig kurzer Zeit. Die Völker des Altai waren so allmälig bis tief nach Süden gekommen und hatten sich oberhalb Iran und am Kaspischen Meere bis in die Nähe der Donau festgesetzt und beunruhigten von hier aus die benachbarten Länder durch unaufhörliche räuberische Einfälle. Erst 888 einigten sich die verschiedenen Stämme unter Arpád, den sie zu ihrem Führer erwählten. Doch konnte das, seit Jahrhunderten unaufhörlich wandernde und kämpfende Volk die Ruhe nicht so bald gewinnen; Krieg und Plünderung waren ihm auch jetzt noch Bedürfniss; wiederholt brach es in die Nachbarländer ein und bildete so lange den Schrecken des civilisirten Europas. Das griechische Reich, Deutschland, Italien und Frankreich wurden fürchterlich heimgesucht von diesen Raubzügen und der Litaney wurde in diesen Ländern der neue Vers: »*A sagittis hungarorum libera nos Domine!*« eingereiht. In ihrer alten Heimath waren die Ungarn Nomaden, ihr Lieblingsthier war das Pferd und es ist dies bis auf den heutigen Tag geblieben.

Unter Stephan I. der Heilige (997—1038) wurden sie dann zum Christenthum bekehrt. Er zog Lehrer herbei, verbot die heidnischen Gebräuche und verordnete, dass die christlichen Sklaven sich frei kaufen konnten, während er ihnen auf seinen eigenen Besitzungen die Freiheit schenkte. Wohl stiess er auf heftigen Widerstand bei diesen Bestrebungen, der sich bis zum offenen Aufstande steigerte, allein Stephan blieb Sieger und das Christenthum fasste unter seiner Regierung schon festen Boden. Er gründete Klöster und es trat bereits eine Art von Civilisation ein, die sich auch in der Entwickelung des Handwerks zeigte. Es werden Tischler, Schmiede, Bauleute, Weber, Gold- und Silberarbeiter in den Urkunden genannt, welche zum Bereich der Klöster gehörten. Unter Andreas (1046—1061) erhob sich zwar wieder ein blutiger Aufstand gegen das Christenthum, in welchem Klöster verbrannt und mehrere Bischöfe ermordet wurden, allein Andreas blieb Sieger und förderte das Christenthum mit dem günstigsten Erfolge, doch erst unter Ladislaus (1077—95) kam das Land wieder einigermassen zur Ruhe.

Bedeutendere Fortschritte konnte indess die Civilisation unter solchen Umständen nicht machen und so darf man sich nicht wundern, dass das Volk noch im 12. Jahrhundert sehr hart beurtheilt wurde. Otto von Freisingen *(De reb. gestis Friederici I.)*, der zu Anfang des Zeitraums, bei Beginn des Kreuzzugs von 1147 Gelegenheit hatte, durch eigene Anschauung mit den Zuständen Ungarns bekannt zu werden, erzählt: dass die Ungarn den Sommer und Herbst über grösstentheils unter Zelten wohnen, dass die Häuser in Städten und Dörfern armselig, meistens aus Rohr, seltener aus Holz und nur ausnahmsweise aus Stein gebaut sind. »Man muss,« heisst es wörtlich bei ihm, »sich über die göttliche Vorsehung verwundern, dass sie solchen Menschen, nein, nicht Menschen, sondern Ungeheuern von Menschen, ein so schönes Land wie Pannonien eingeräumt hat.« Anders urtheilt mehr als drei Jahrhundert früher freilich Leo, der morgenländische Kaiser, welcher sie 889 zu Hülfe gerufen hatte: »Das ungarische Volk ist reich an Männern und frei. Es hat keinen Hang zum Prunk oder Schätze zu sammeln und strebt darnach, seinen Gegnern an Stärke überlegen zu sein. Sie verfolgen alles mit reger Aufmerksamkeit und verbergen sorgfältig ihre Absichten. Von ihrer frühesten Jugend an ans Reiten gewöhnt, besteht ihr Heer aus Reiterei und ihre kriegerischen Uebungen haben vornehmlich den Zweck, sich auch während des schnellsten Rittes der Lanzen mit Sicherheit bedienen zu können.«

Ueber die reichste Quelle von Poesie und Musik — die Religion — der Ungarn in der Zeit von ihrer Bekehrung zum Christenthum erfahren wir, dass sie monotheistisch war. Die Ungarn verehrten einen Nationalgott: Isten a Magyarok Istene: der Gott der Ungarn, der sich ihnen in der Sonne, dem Feuer, in Luft und Wasser und in seiner Schöpfung, der Erde, dar-

stellte, unter welchen Symbolen sie ihn verehrten und ihm Hymnen sangen. Als sein Gegensatz erschien ihnen »Ordög« (der Teufel), der Urgrund des Bösen und über und neben beiden übten noch eine Reihe von guten und bösen Geistern Einfluss aus auf die Geschicke der Menschen, welche sie unter dem Gesammtnamen »Tünder« zusammenfassten. Als eine natürliche Consequenz dieser Anschauung bekannten sie sich auch zur Lehre von der Unsterblichkeit und sie feierten dem entsprechend auch das Andenken der Verstorbenen. Die Sprache der Ungarn bildet eine der sechs Familien, welche man zusammen als die scythische Sprachklasse bezeichnet: es sind ausser der ungarischen die mongolische, türkisch-tartarische, samojedische, finnische, und unter ihnen ist die ungarische jedenfalls die planvollste und darum auch die einzige, welche zu grösserer Bedeutung gelangte und unter deren Einfluss sich auch das gesungene Lied freier entwickelte.

So wird schon aus dem fünften Jahrhundert von ungarischer Poesie und ungarischem Liedergesang berichtet durch Priscus, den byzantinischen Rhetor, der an der 448 von dem griechischen Kaiser Theodosius II. an Etele, den König von Ungarn, abgeordneten Gesandtschaft Theil nahm und mit ihr am Hofe des Hunenkönigs verweilte.

Aus seinem ziemlich umständlichen Bericht über ihren Empfang ersehen wir, dass der heimkehrende Etele durch einen Chor scythischer Mädchen unter Absingung von Liedern begrüsst wurde; bei dem darauf stattfindenden Gastmahl besangen dann zwei hunische Sänger die Siege und kriegerischen Tugenden des Hunenkönigs in selbstverfassten Gesängen, denen die Gäste mit gespannter Aufmerksamkeit und mit Begeisterung lauschten; und endlich erzählt der griechische Berichterstatter noch von einem halbverrückten Spassmacher, »der durch allerlei wunderliche und unsinnige Spässe ein allgemeines Gelächter erregte,« also der Spruchsprecher oder Pritschenmeister des Mittelalters gewesen zu sein scheint.

Lange noch erhielt sich unterm Volke ein Theil der Etelesage, wie die verschiedenen Gesänge von Etele's Hochzeit, seinem Tode nnd seinen drei Särgen. Von der altungarischen Poesie geben weiterhin auch Ekkehard von St. Gallen sowie der Biograph Belae R. Notarius Kunde und die alten ungarischen Chronisten erzählen ebenfalls von den religiösen, den Trauer-, Liebes- und Heldenliedern der Ungarn. Diese letzteren namentlich waren sehr zahlreich; sie erzählen wie überall von den Schicksalen des Volkes und seinen Helden und Anführern. Die Verfasser und Verbreiter dieser Gesänge bildeten einen besonderen Stand, deren Mitglieder in der Zeit der Arpaden bereits Igric und Hegedös (Lautenschläger) genannt wurden nach dem Saiteninstrument, unter dessen Begleitung sie, bei Gastmählern, Hochzeiten und Nationalfesten, im Lager und in Schenken sangen. Doch fanden diese Gesänge auch unter dem Volke Eingang, so dass sie auch von diesem allerorten gesungen wurden.

Wie bei allen Völkern gab die Einführung des Christenthums auch der ungarischen Poesie neue Nahrung und eine eigenthümliche Richtung. Die verwüstenden Einfälle barbarischer Völker, die vielen Kriege mit den benachbarten Staaten und die sich fort und fort erneuernden Unruhen im Innern waren freilich der Pflege von Wissenschaft und Kunst wenig günstig, dennoch machten beide auch in dieser bedrängten Zeit im ungarischen Volk nicht unerhebliche Fortschritte. Die Schulen an Bischofssitzen und Klöstern vermehrten sich; auf den kleinern wurde das Trivium gelehrt: Grammatik, Arithmetik und Geometrie, auf den grössern das Quadrivium oder sämmtliche freie Künste, also auch: Musik, Astronomie, Dialektik und Rhetorik. Zur Beendigung ihrer Studien besuchten dann die Studenten noch in der Regel eine der Akademien von Paris oder Bologna. Als die natürliche Folge der veränderten Lebensanschauung entwickelte sich eine neue religiöse oder kirchliche Poesie und die nationale gewann daneben neue Stoffe und dem entsprechend auch neuen

Aufschwung. Jene Sänger von Beruf, welche die Helden und überhaupt die Geschichte ihres Volkes besangen, behielten ihre Bedeutung bei, ja diese wuchs noch mit der weitern Ausbreitung der Gesittung. Die Sänger gehörten zur Hofhaltung des Königs wie der Bischöfe, wie von Johann Hunyadi und unter anderm auch von dem Bischof Niklas Bátori bezeugt wird. Nach einer Urkunde Andreas III. waren zur Erhaltung der Sänger bestimmte Güter angewiesen und vom Hofe des Königs Mathias erzählt Galeoti, dass die Hofmusiker und Cytherspieler während der Mahlzeit die Heldenthaten der Väter zur Laute sangen. Liebeslieder brachten sie seltener znm Vortrage; besonders gern besangen sie dagegen die, gegen die Türken vollbrachten Kriegsthaten.

Wiederholt berichten die Chronisten, dass die Thaten der Helden nicht nur gepriesen, sondern auch zur tönenden Laute gesungen wurden. »Im Sang hab ich's vernommen, ob es wahr, ob nicht es wahr« sagt Tenòdi (in der Mitte des 16. Jahrhnnderts in seiner gereimten Siegmundschronik) und bei Erwähnung der Hinrichtung der zweiunddreissig Edlen unter König Siegmund sagt er ausdrücklich:

„Der Helden zweiunddreissig sah man dorten,
Von denen oft die Cytherspieler sangen."

Der Minnesänger Klingsohr, welcher im zweiten Theile »des Sängerkrieges auf der Wartburg« erwähnt wird, der am Hofe des Königs Andreas II., dessen Gemahlin Gertrud, eine deutsche Prinzessin, seine Poesien angeblich enthusiastisch liebte, gelebt haben soll und den unter andern auch Hermann der Damen erwähnt:

Wolferam und Klinsor genannt von Ungerlant
diser zwier tichte ist meisterlich irkant.

ist eine mythische Persönlichkeit. Daneben entwickelte sich unter dem directen Einfluss des Christenthums auch eine nationale Hymnenpoesie; es wurden seit Einführung desselben nicht nur die alten lateinischen kirchlichen Gesänge übersetzt, sondern auch eigen erfundene in der ungarischen Sprache gedichtet. Die Thatsache, dass schon im zweiten Jahrhnndert der Einführung des Christenthums in Ungarn alle in der Kirche zu singenden Lieder unter kirchliche Censur gestellt wurden, lässt darauf schliessen, dass schon in der frühesten Zeit Kirchenlieder in der Nationalsprache gedichtet wurden und Eingang in der Kirche fanden. Diese haben sich indess nur in sehr spärlicher Zahl länger zu halten vermocht und nur einzelne, wie das Lied von Andreas Vásárheli an die Jungfrau Maria oder das an die rechte Hand des Heiligen Stephan gerichtete, das 1484 in Nürnberg gedruckt wurde, sind bis auf uns gekommen.

Auch das volksthümliche Schauspiel trieb unter dem ganz directen Einfluss der neuen Religion hervor. Von dergleichen Schaustellungen im ungarischen Volke aus früheren Jahrhunderten haben wir nicht die mindeste Kunde, während schon aus der 1279 abgehaltenen Synode in Ofen »den Geistlichen verboten wurde, den Mimen, Histrionen und Joculatoren zuzuhören« und wiederholt klagen einzelne Geistliche über die Volkskomödien, die immer beliebter wurden, während die hauptsächlichsten Stoffe derselben doch schliessen lassen, dass wiederum andere Geistliche sich ihrer Pflege unterzogen. Diese Volksspiele sind wie überall meist mit christlichen Gesängen durchflochtene Oster- und Adventspiele, mit einem Worte geistliche Spiele wie die Mysterien der andern christlichen Völkerschaften. Ohne Zweifel waren die eingestreuten Lieder Kirchenlieder und wurden nach den, in der Kirche üblichen gregorianischen Weisen gesungen.

Dass alle diese Bestrebungen jetzt nicht schon zu bedeutendern Erfolgen führten, mag wohl die Lage Ungarns zumeist verschulden, die es znm Bollwerk der Christenheit gegen die Macht des anstürmenden Halbmonds machte. Jahrhunderte hindurch waren die Kräfte Ungarns vollständig in Anspruch genommen,

um die europäische Civilisation vor den alles verheerenden Fluthen der osmanischen Barbaren zu beschützen.

Zunächst brachte die Reformation auch in Ungarn wieder einen Umschwung und führte Wissenschaft und Kunst in neue Bahnen. Die Pflege der Poesie ging in das Volk über, Prediger und Lehrer wurden ihre eifrigsten Diener. Die Poesie erlangte jenen naiven, volksthümlichen Charakter, der sich zunächst in emsiger Pflege der Lyrik kundgiebt; es entstanden neben religiösen auch eine Reihe bedeutender weltlicher Lieder, die im Tone des Volksliedes gehalten, weite Verbreitung fanden und sich durch Jahrhunderte zum Theil bis in die neueste Zeit erhielten. Unter den schweren Sorgen und Nöthen, welche das 16. Jahrhundert namentlich über Ungarn verhängte, gedieh besonders das religiöse Lied ausserhalb der Kirche und Johann Szepetneki (1555), Georg Palatics (1570), Balthasar Bâtori (1594), vor allen Valentin von Balassa († 1594) haben einzelne hochbedeutsame Lieder dieser Art hinterlassen. Von Balassa sind auch patriotische und andere weltliche Lieder noch heute in Ungarn allgemein verbreitet. Diese Lieder wurden meist nach vorhandenen Melodien gesungen. Dies gilt auch von den dramatischen Versuchen, welche dieses Jahrhundert hindurch gleichfalls fortgesetzt wurden. »Eine aus vier Abtheilungen bestehende halb lustige und halb traurige Geschichte« ist in Versen geschrieben und wurde nach verschiedenen Melodien abgesungen, welche vor jedem Act bezeichnet sind, wie: *»Ad notam odes hist:* Vom Feenreich — oder: *ad notam odes militaris:* Der Arie der Helden: nach der Melodie von Szigets Untergang u. s. w. Wie in Deutschland, England und Frankreich waren auch in Ungarn die Darsteller solcher Schauspiele die herumziehenden Musikanten, die Harfen- und Citherspieler. Wie in den genannten Ländern wurden auch in den ungarischen höhern Schulen sogenannte Schulkomödien fleissig aufgeführt; und wie dort waren diese auch hier meist mit Gesang-, namentlich Chorgesangeinlagen versehen. Daneben erhielten sich aber auch jene fahrenden Sänger, welche zur Laute die Heldenthaten der Vorfahren besangen, und Sebastian Tinódi, der letzte dieser ungarischen fahrenden Sänger, erlangte noch eine grosse Bedeutung. Er sang seine selbstgedichteten Lieder, mit denen er die Begebenheiten der jüngsten Vergangenheit besang an den Höfen der Grossen zur Laute und war im ganzen Lande als Sebastian der Lautensänger bekannt. Dazu war er zugleich im Besitz einer Schulbildung, die ihn befähigte, seine Gesänge auch durch Schrift und Druck zu verbreiten. Tinódi starb in dem ersten Jahrzehnt der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Auch das 17. Jahrhundert brachte dem Lande noch keine Ruhe, der Kampf zwischen Protestantismus und Katholicismus wurde hier das ganze Jahrhundert hindurch heftig weiter gekämpft und lähmte den Fortschritt von Kunst und Gesittung ganz gewaltig. Nur die Lyrik, namentlich die religiöse und neben ihr auch die weltliche gedieh zu schöner Blüthe, besonders in Johann Rimay (1564—1631) und Peter Beniczky (blühte um 1620). Auf dem Gebiete der kirchlichen Lyrik ist besonders Albert Molnár von Szens zu nennen, der mit seinen nach Beza und Marot bearbeiteten Psalmen (1607) ein epochemachendes Werk schuf, das heute noch in der protestantischen Kirche Ungarns in hohem Ansehen steht. Ferner gab dies Jahrhundert der ungarischen Heldenpoesie ihren unstreitig grössten Vertreter in Graf Niklas VII. Zrinyi, einem Sohne vom Enkel des Szigeter Niklas Zrinyi, jenem Georg, den Wallenstein 1626 durch Gift aus dem Wege räumen liess. Der Dichter ist 1616 geboren und starb am 18. November 1664 an der tödtlichen Verwundung, die ihm auf der Jagd ein wilder Eber beigebracht hatte. Seine Zrinyiade ist unstreitig das grösste Heldenepos der Ungarn; dabei war er nicht minder hervorragend als Lyriker. Neben ihm sind dann noch als epische Dichter der Freiherr Ladislaus Liszti und Stephan Gyöngyősi als epische Dichter zu nennen.

Im 18. Jahrhundert behauptete dann die Lyrik allein das Feld; in den Liedern des Freiherrn Ladislaus Amade und des Jesuiten Franz Faludi herrscht volle unmittelbare Empfindung und zugleich sind sie leicht und fliessend in der Form. Der Ausgang des Jahrhunderts brachte auch wieder eine allgemeinere Erhebung der Poesie, aber auf die Entwickelung der Musik scheint auch das keinen wesentlichen Einfluss gewonnen zu haben, wie das doch immer in Deutschland und auch in Frankreich und Italien der Fall war. Die ungarische Literatur war bisher zu einseitig Ausfluss des Nationallebens, so dass sie dessen Wandlungen treu folgte, mit ihm sich hob oder senkte. Seit dem Ausgange des vorigen Jahrhunderts wurde das Verhältniss erst ein anderes; jene erlangte eine gewisse Selbständigkeit, so dass sie nunmehr eine bedeutende Einwirkung auf das Nationalleben ausüben konnte.

Die Schöpfung der adeligen Leibgarde (1760) durch Maria Theresia veranlasste die ungarischen adeligen Jünglinge, nach Wien zu kommen, um dort eine allgemeine Bildung zu gewinnen, welche von dem wohlthätigsten Einfluss auf die Literatur wurde, indem sie diese aus den engen Banden eines beschränkten nationalen Sinnes erlösen half und die strengen Massnahmen Joseph II. gegen die ungarische Sprache andrerseits weckten und stählten wieder das Nationalgefühl so, dass es in hellen befruchtenden Flammen aufloderte; so entstand jene Literatur, die wir bereits oben als eine selbständigere bezeichnen konnten, die zugleich aber auch bedeutend auf das öffentliche Leben einwirkte. Georg Bessenyei (1742 geb.) gab hierzu den ersten Anstoss und bald sammelte sich um ihn ein Kreis Gleichgesinnter und Gleichstrebender, aus dem Orczy, Barcsai, Anyos, Joseph Teleki, Peczeli u. A. zu nennen sind, welche der ungarischen Poesie auf allen Gebieten und in allen Formen neuen Aufschwung gaben. Diesem Kreise folgte dann jene Schule, welche sich antiken Mustern anschloss, wie David Szabo von Barót, Råjnis, Nikolaus Rèvai, deren Beispiel Michael Szathmári, Carl Dőme, Franz Kazinczi, Johann Főldi, Johann Kis u. A. folgten. Die mehr volksthümliche Dichtung ruhte daneben nicht: sie fand in Andreas Dugonics, Johann Kónyi, Stephan Kulcsár, Adam Horváth u. A. energische Pflege. Für die Musik besonders bedeutungsvoll wurde Franz Verseghy nicht nur durch seine Abhandlung über die Musik (1791), sondern namentlich auch durch seine Dichtungen. Diese Abhandlung wie die über die Poesie (1793) sind die ersten Anfänge einer ungarischen, auf die nationale Dichtung angewandten Aesthetik. Besonders betonte Verseghy das, in der ungarischen Dichtung und ganz besonders in der ungarischen Musik schrankenlos waltende rhythmische Prinzip und versuchte in seinen, als Anhang beigegebenen Liedern den Reiz eines geordneten musikalischen Rhythmus fühlbar zu machen. Er stellte für die Liedform den Accent als Grundsatz auf und begnügte sich damit, der Arsis schwere, der Thesis leichte Silben zuzuweisen.

Wiederum wurde diese ganze Richtung für die Lyrik besonders bedeutsam und von Ladislaus Szabó von Szentjóbs (1791) Liebesliedern bis auf die Lieder der neuesten Zeit sind eine ganze Reihe bedeutender ungarischer Liederdichter zu verseichnen, wie: Franz Kazinczy und Gabriel Dayka, Virág, Vilkovics, Michael Vitèz von Csokona noch im vorigen Jahrhundert; Alexander Kisfaludy (der Aeltere), Döbrentei, Josef Szász, Lengyel, Fazekas, Berzsennyi, Graf Telecki, Graf Mailáth, Czuczar, Töltényi, Carl Kisfalady (der Jüngere), Michael Vörösmarty, Baron Josef Eőtvős; Josef Gál, Johann Erdélyi, Lorenz Tôth, Peter Vajda, Zsigmond Beőthy, Cároly Berczy, Johann Rimai, Ignaz Rischko, Anton Sujansky, Coloman Tôth, und der unstreitig grösste unter ihnen: Alexander Petőfi.

Der beschränkt nationale Zug, der die ungarische Dichtung nur spät erst zu grösserer Bedeutung kommen liess, hemmte die eigentlich künstlerische Ent-

wickelung der Musik fast vollständig, so dass ungeachtet der aussergewöhnlichen Empfänglichkeit und Begabung der Ungarn für die Kunst sie dennoch in der Gesammtentwickelung derselben nur durch die volksthümlichen Elemente, welche sie andern Völkern zuführten und durch einzelne Männer, nicht aber eigentlich selbstthätig Antheil nahmen.

In der Liebe zur Musik wird der Ungar kaum übertroffen, aber er liebt es weniger, sie selbst auszuüben, er lässt sich vielmehr gern vorspielen und seine alten Kriegs-, Sieges- und Heldenlieder vorsingen. Vor allem aber ist ihm seine Nationalmusik eine sehr ernste Sache und daher ist es wohl zu allermeist gekommen, dass die, durch die Kirche eindringenden fremden Elemente hier nicht den praktischen Erfolg hatten wie in Deutschland, Italien und Frankreich und selbst auch in den nordischen Staaten, dass sie nicht die volksthümlichen Elemente zu einer eigenthümlichen Kunstmusik gestalteten. Der alte gregorianische Kirchengesang erzeugte in den oben erwähnten Ländern ganz neue Richtungen der Musikentwickelung, der protestantische nahm aus der Volksmusik in Deutschland seine befruchtenden Elemente und erzeugte dann wiederum eine eigene Art weltlicher Musik. In Ungarn dagegen blieb der gregorianische Gesang ebenso wie die unter dem Einfluss der Reformation entstandene neue Weise der Musikübung ziemlich einflusslos. Inmitten dieser Strömungen erhielt sich die alte nationale Musik und sie gewann als solche wiederholt und namentlich in der Neuzeit Einfluss auf die Kunstentwickelung, aber das Volk und Land selber nahmen daran wenig Antheil.

Ungarische Tanzweisen und auch Melodien fanden schon im Mittelalter Eingang in Deutschland und auch in Frankreich. Einzelne Sammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts für die Laute enthalten auch ungarische Tänze und Melodien. Die ungarischen Studenten brachten sie nach Deutschland oder unsere fahrenden Schüler und Handwerksburschen, für die das Land immer eine besondere Anziehungskraft hatte, holten sie dort, und die Lautenisten und Instrumentisten nahmen sie eben so begierig auf, wie die Melodien und Tänze anderer Länder. Die ungarische Volksmusik entspricht übrigens im Grossen und Ganzen der türkischen Musik, wenigstens ist der gleiche Ursprung unschwer zu errathen, doch hat sich die ungarische Musik immer noch zu grösserer Gesetzmässigkeit entwickelt wie jene.

Wie die lyrische Poesie der Ungarn früh zu einer sehr scharf ausgeprägten strophischen Gliederung gelangte, so auch die ungarische Volksmelodie; aber innerhalb derselben herrscht eine grosse Freiheit fast bis zur Willkür. Die Verszeilen werden streng herausgebildet und die einzelnen dann unter sich eben so energisch zu einem eng geschlossenen Versgefüge vereinigt; aber in der Bildung der Zeile herrscht eine ausserordentlich grosse Freiheit, die auf ihren Ursprung hindeutet. Aus dieser verschiedenen Darstellung der Verszeilen und ihrer Zusammensetzung entstehen die unter den Namen des *Lassú — Halgató magyar*, *Andalgó — Fris* u. s. w. bekannten Musikformen; die dann noch durch die verschiedenartigsten Ausschmückungen mit Vorschlägen, Verzierungen und allerlei Figurenwerk bis zur Aufregung verschieden wirkend gemacht werden. Durch diese reichbelebte Rhythmik namentlich unterscheiden sich die ungarischen Weisen vortheilhaft von den türkischen. Der häufig angewandte Rhythmus



hat unzweifelhaft seinen Ursprung im ungarischen Tanz. Schon im Mittelalter war auch in Deutschland ein Tanz unter dem Namen »ungrisch« oder auch »hannakisch« bekannt und beliebt, der in dieser Weise ausgeführt wurde, dass der Tänzer den rechten Fuss hob, auf dem linken sich leicht wiegte und dann zwei kurze Tritte folgen liess, um darauf wieder auf dem

rechten zu verweilen; jedenfalls wurde dabei auch eine Drehung ausgeführt, ähnlich wie beim Mazurka, was demnach folgendes Tanzschema ergiebt:



links rechts links rechts links rechts links rechts links

das hauptsächlich wie den ungarischen Tänzen so auch den ungarischen Volksmelodien zu Grunde liegt, wie weiterhin das daraus entstandene rhythmische



und die häufige Wiederkehr von Synkopen und synkopirten Rhythmen



Diese Eigenthümlichkeit der rhythmischen Gestaltung war schon von den deutschen Instrumentalisten des Mittelalters erkannt worden; augenscheinlich sind die ungarischen Passamezzi, Saltarelli, Gagliarden u. s. w., die wir in den Tabulaturen einzelner finden, nicht ungarische Originalmelodien, sondern nur im Charakter der ungarischen Musik erfunden; und sie zeigen diesen Rhythmus als charakteristisches Merkmal. Die wirklich nationalen Tanz- und Liedmelodien sind noch freier und ungezwungener, bis zur Wildheit ungezwungen rhythmisirt. Dem entspricht dann die weitere rhythmische Construktion, die durchaus nicht immer nur durch zwei mal zwei geordnet ist, wie bei den civilisirten Tänzen, sondern fünf- und siebentaktige Rhythmen aufweist. Dieselbe Freiheit zeigt die Melodie; diese hält sich enger wie die der Türken an unser modernes Tonleitersystem; hieran namentlich ist zu merken, dass die Ungarn früher in näheren Verkehr mit dem übrigen civilisirten Europa gelangten als die Türken, bei denen die arabischen Tonsysteme vorwiegend die ganze Musikpraxis beherrschten. Auch die ungarischen Originalweisen, wie sie in der Puszta entstehen, lassen sich nicht immer leicht in unsre Notenschrift übertragen, auch hier begegnen wir Melodienschritten, die nicht immer in unsern Intervallen ganz deckend sich darstellen lassen; allein sie erscheinen dann immer mehr als unmittelbar momentaner Ausdruck der überreizten Empfindung, weniger als Eigenthümlichkeit eines andern Systems. Diese das Lied erzeugende Empfindung aber ist fast stärker noch als bei den andern Völkern, welche Volkslieder haben; besondere, hierauf beruhende, unterscheidende Eigenthümlichkeiten der Melodiebildung beim ungarischen Nationalliede können erst in den Artikeln Volkslied und Volksmusik erörtert werden. Hier sei nur noch erwähnt, dass die übermässige Sekunde in den ungarischen Volksweisen häufig eingeführt wird, wie beispielsweise im Rácoczy-Marsch:



Diese Freiheit der Melodiebildung wird noch dadurch begünstigt, dass auch die ungarische Volksmusik nicht bis zu einer geregelten Mehrstimmigkeit gelangt ist. Die Ungarn sind zwar auch hier wieder einen Schritt weiter gegangen wie die Türken, in den nationalen Musikchören der Ungarn spielen die einzelnen Instrumente im Grunde auch alle nur die Melodie wie bei den türkischen Chören: allein jedes einzelne Instrument schmückt sie nach seinem abweichenden Charakter und der andern Technik in so eigenthümlicher Weise mit Figuren, Arpeggien u. dergl. aus, dass eine ganz seltsam wirkende Mehrstimmigkeit erzeugt wird, die, ganz abweichend von unserer kunstvoll geübten, durchaus improvisirt erscheint und daher eine um so überraschendere Wirkung hervorbringt. Die ungarischen Musikanten werden meist
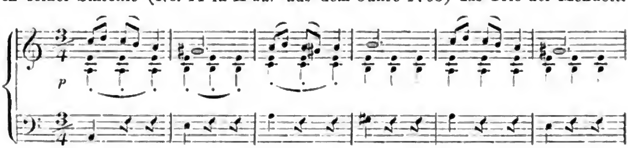
ebenso durch die unausgesetzte Uebung nach derselben Richtung zu Meistern ihrer beschränkten Instrumente, wie sie sich mit aller Begeisterung in ihre nationalen Weisen hineinleben und so ist es erklärlich, dass sie diese ein jeder auf seinem Instrument in der entsprechendsten und zugleich wirksamsten Weise darzustellen vermögen. Jetzt sind diese Chöre meist aus möglichst viel Streichinstrumenten zusammengesetzt, zu denen sich das Lieblingsinstrument, das Cymbal neben der Clarinette gesellen. Die älteren Instrumente, die Tárogató, die Kriegspfeife, sind ausser Gebrauch gekommen; die Turulya (die Hirtenflöte) und der Tilinko (kleine Flöte) sind wie das Cymbal bei der Hausmusik, deren der Ungar nicht entbehrt, im Gebrauch. Dies letztere Instrument ist neben der Geige an die Stelle der alten Laute bei den Volkssängern getreten. Jene Musikbanden gewinnen, wie erwähnt, eine ausserordentlich grosse Fertigkeit auf ihren Instrumenten, deren Behandlung nichts weniger als leicht und deren Ton an sich meist nicht sehr angenehm ist. Weder ihre Geigen noch die Clarinetten und Cymbals sind vorzügliche Instrumente und dennoch vermögen sie ihnen Klänge zu entlocken, die oft einen wunderbar tiefen Eindruck machen und welche ihre Dichter zu enthusiastischen Lobgedichten begeistern. Von jenem Lehel, der zur Zeit der ersten Niederlassung der Ungarn in Europa bei Munkács vor länger als einem Jahrtausend aus dem Horn des Elefanten, den er erlegte, sich ein Horn schnitzte, mit dem er dann austönte:
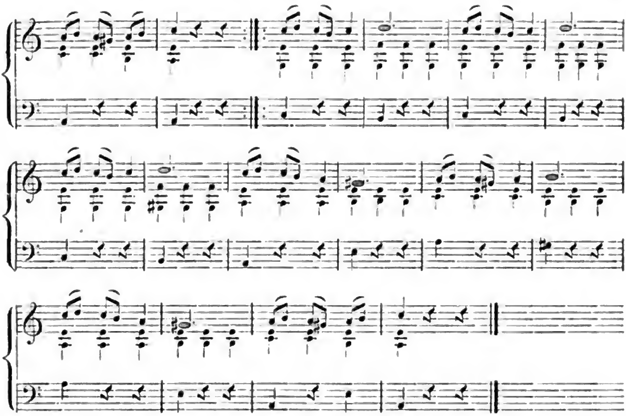
„Was sein Haupt ersann und was sein Herz beseelte,
Dröhnen konnte es gleich schwerstem Ungewitter.
Dann erklangs voll Lust, dann wieder herzensbitter,
Girren konnt's den Vöglein gleich, so zart und sinnig,
Das das Pärchen lockt von Zweig zu Zweig gar minnig."

und der vielfach in Liedern gefeiert wurde; bis zu Lavotta, Czermak, Ruzcitcka wurde vor allem Rózsavőlgyi als hervorragender Geiger solcher Musikbanden von ungarischen Dichtern in ihren Liedern gefeiert. (Vergleiche auch: Zigeuner.)

Wie bereits angeführt wurde, ist die ungarische Nation nicht über diese anziehende Nationalmusik hinausgekommen. Seit jenem gelehrten Georg Slatkonia, der als Bischof an der Stephanskirche (geboren 1456) zugleich Hofkapellmeister Kaiser Maximilian I. war, bis auf Liszt und Joachim, zählt Ungarn unter seinen Söhnen manchen bedeutenden Tonkünstler, aber diese sind es immer nur geworden, indem sie in andern Ländern ihre Studien machten. Zu einer Weiterentwickelung im nationalen Sinne vermochte die nationale Volksmusik sich nicht zu erheben. Nur von Versuchen aus neuester Zeit, eine Nationaloper zu gewinnen, ist noch zu berichten; aber weder Erkel's »*Hunyadi di Laszlo*«, noch Doppler's »*Ilka*« können als solche gelten; sie sind eben nur Opern nach der italienischen Schablone mit mehr oder weniger glücklich eingefügten Volksmelodien.

Wie die ungarische Nationalmusik kunstvoll weiter zu bilden ist, das haben namentlich einige deutsche Meister gezeigt. Von unzweifelhaft bedeutendem Einfluss wurde die ungarische Musik auf Joseph Haydn, der während seines Aufenthalts in Eisenstadt, als Direktor der Fürstlich Eszterhazy'schen Hauskapelle, auch die magyarische Volksmusik kennen lernte und sich durch sie befruchten liess. Direct entlehnt er ihr nur in seltenen Fällen, wie etwa in seiner Sinfonie (No. 11 in *A-dur* aus dem Jahre 1765) das Trio der Menuett.





Bei andern wurde seine Thematik augenscheinlich durch den Geist und Charakter der ungarischen Musik beeinflusst, in der Weise wie in folgendem ersten Thema des Allegro der vierten Sinfonie (in *D-dur*, 1764):



das in der bunten Rhythmik diesen Einfluss zeigt, während er sich in dem nachstehenden Andante:
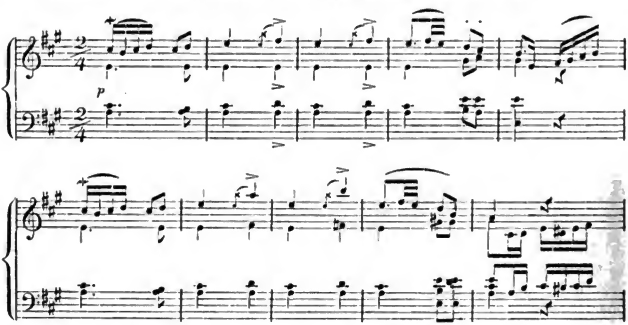


in der wunderlichen Verkräuselung der Melodie kundgiebt, der wir auch noch in zahlreichen langsamen Sätzen seiner Streichquartette begegnen.

Weit bedeutender als diese directe Einwirkung, die sich in Entlehnung oder Nachbildung zeigt, wurde der mehr indirecte Einfluss, den die ungarische Musik auf Haydn gewann, indem er nur ihren Charakter auf sich wirken liess. So nur gelangte er dazu, dass er die Leidenschaftlichkeit der ungarischen Musik zu herzlicher und entzückender Gemüthlichkeit abklärte; dass er ihre Wildheit zu gediegener Lebendigkeit mässigte, ihr verzehrendes Feuer zu befruchtender Wärme abdämpfte und ihre regellose, alle Schranken künstlerisch vermittelnder Schönheit überschreitende Willkür zähmte und zügelte und die Musik in ewig schöne künstlerisch mustergiltige Formen goss. Diesen Eindrücken, welche Haydn aus der ungarischen Musik gewann, verdanken namentlich die Finales seiner Sinfonien ihre Frische und Lebendigkeit; sie erinnern nach dieser Seite an das ***Fris*** — das Allegro oder Presto, mit welchem in der Regel der Czárdás oder auch andere Tänze oder Tonstücke der Ungarn ausgehen. Beethoven hatte bei seiner Musik zu »König Stephan« Veranlassung, diese nationalungarische Musik zu berücksichtigen; er that dies in der Weise, die seinem nichts weniger als nationalbeschränkten, weltumfassenden Genius entsprach. Er fasste auch diesen nationalungarischen wie alle anderen Stoffe in seinen weitesten Beziehungen und schuf eine Musik, die

selbst da, wo sie an die ungarische erinnert, immer als seine eigenste Erfindung erscheint, nur der Ausdruck seiner eigensten Anschauungen und Empfindungen vom Wesen des ungarischen Nationalcharakters ist. Dass nationale Eigenthümlichkeiten für diesen Meister und seinen allumfassenden Geist nicht eigentlich vorhanden waren, zeigte er ja auch in seiner Bearbeitung der schottischen Lieder.

Von wesentlichem Einfluss war dagegen die ungarische Nationalmusik für die Romantiker, zunächst und vor allen für Franz Schubert. Bekanntlich war er in Zelescz in Ungarn in den Jahren 1818 und 1824 bei dem Grafen Joh. Eszterhazy als Hauslehrer und hier wurde er mit der ungarischen Nationalmusik bekannt. Er sammelte die Melodien, die ihm die Zigeuner vorspielten oder die Mägde vorsangen und verarbeitete sie dann selbständig oder als Theile grösserer Werke. Ueber das Entstehen des »*Divertissement à la Hongroise*« (op. 54) wissen wir, dass er sich das Thema aus der Eszterhazy'schen Küche holte, wo es eine Magd sang, als Schubert mit seinem Freunde, dem Herrn von Schönstein, vorüberging. Solchen Weisen oder doch Anklängen an national-ungarische Melodien begegnen wir vielfach in seinen instrumentalen Werken aus dieser und der späteren Zeit, wie im Scherzo und im Schlusssatz der *A-moll*-Sonate oder in dem Menuett des *A-moll*-Quartetts (op. 29) und im Schlusssatze desselben Quartetts. Namentlich dieser Satz zeigt, auf welchem Wege die ungarische Musik sich aus ihren naturalistischen Anfängen zur Kunstmusik entwickeln konnte. Das Hauptthema ist, wenn auch nicht entlehnt, doch im Charakter der ungarischen Musik erfunden:



und wird dann zu einem der brillantesten und festgefügtesten Quartettsätze verarbeitet. Auch die grosse Sinfonie in *C-dur* zeigt den Einfluss der ungarischen Volksweise namentlich im zweiten Satz, ebenso das »*Impromptu* in *F-moll*« (op. 142, No. 4), die »*Momens musicales*«; die Sonate op. 143, die vierhändigen Märsche, das *C-dur*-Quintett, die beiden Trios in *Es-dur* und *B-dur*; die letzten Streichquartetten u. s. w.

Ein anderer Romantiker, Carl Maria von Weber, hat ausser der Musik zur »Preziosa«, welche eine specifische Seite der ungarischen Musik, die Zigeunermusik, berücksichtigt, noch ein *Rondo ongarese* und ein *Allegro ongarese* geschrieben, die nicht bedeutsam genug sind. Seitdem ist die ungarische Weise noch vielfach von den jüngeren Romantikern verwendet worden, bewusst und mit bedeutendem Erfolge von Brahms und Volkmann, von Joachim und vor allem von Franz Liszt. Brahms hat durch seine »Ungarischen Tänze« hauptsächlich sein Publikum erobert und seitdem wird die ungarische Weise auch in seinen selbständigen Compositionen erkennbar.

Volkmann hat in seinen »Ungarischen Skizzen« (op. 24) und in seinem op. 21 »Viségrád« mehr den Standpunkt Beethoven's gewählt, indem er den ungarischen Nationalcharakter auf seine Phantasie wirken und dort Tonbilder erzeugen lässt und weniger sich unter den Bann der Nationalmusik stellt, während seine *B-dur*-Sinfonie wie das *A-moll*-Concert mehr diesem unterstellt sind. Joachim verwendet in seinem »Ungarischen Concert« gleichfalls ungarische Melodien. Besondern Reiz erhalten die »*Rhapsodies hongroises*« von Liszt, in denen echt ungarische Melodien vollständig im nationalen Sinne verarbeitet sind, sodass sie den ungarischen Nationalcharakter in der blendendsten Mannichfaltigkeit, mit seinen scharfen Contrasten so treu wiederspiegeln wie kein anderes derartiges Werk. Auch in seinem Oratorium »Die heilige Elisabeth« hatte Liszt Gelegenheit, streng ungarische Musik zur Lokalcharakteristik zu verwenden. Seitdem sind noch ungarische Suiten und Concerte, ungarische Tänze und Märsche zu Tage gefördert worden, doch meist nur als Produkte einer unkünstlerischen Spekulation, die mit den anziehenden äusserlichen Mitteln nationaler Melodien leicht und sicher die Massen zu blenden versucht. Sie können nur vorübergehende Bedeutung beanspruchen und nehmen keinen Antheil an der Weiterentwickelung der Kunst unserer Tage. Das hat der deutschen Musik diese universale Bedeutung gegeben, dass ihre Träger sich leicht fremdem Einfluss öffnen, um zu neuen Thaten sich befruchten zu lassen; aber die Nachahmung äusserlicher Effekte gehört in das Gebiet unkünstlerischer Spekulation und erscheint daher nur verwerflich.

Ungarischer Werbungstanz, s. Verbunkos.

Unger, Caroline, in Italien Carlotta Ungher genannt, wurde zu Wien 1800 geboren und erhielt auch dort die erste Ausbildung in der Gesangskunst, welche sie dann in der Schule des Dominique Ronconi zu Mailand vollendete. Ihr Aeusseres war ebenso imponirend, wie ihre Stimmmittel höchst bedeutend, und nur einige Eigenthümlichkeiten ihrer Gesangsweise hinderten sie daran, die höchsten Ziele zu erreichen. Sie trat als Cherubin in Mozart's »Figaro« in Wien 1819 zum ersten Male auf, wurde dann, nachdem sie in mehreren italienischen Städten gesungen hatte, in Paris engagirt. Bei einer zweiten Anwesenheit in Italien wurde sie besonders glänzend aufgenommen. Sie sang zuletzt (1839) in Dresden, Triest und Florenz. Am letzteren Orte verheiratete sie sich an Hrn. Sabatier. Es ist ein Schriftchen vorhanden: »*Trionfi melodrammatici di C. Ungher in Vienna*« (Wien, 1839, in 8°).
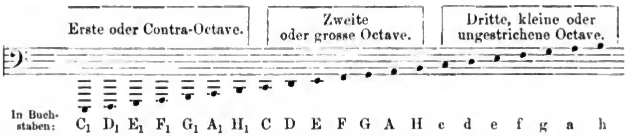
Unger, Johann Friedrich, geboren zu Braunschweig 1716, war herzogl. braunschweigischer Justizrath, er erdachte ungefähr 1752 eine Maschine, vermittelst welcher sich von selbst alles, was auf einem Clavier gespielt wird, aufzeichnet, sobald diese Maschine an dem betreffenden Clavier angebracht ist. Ein Mechanikus Hohlfeld in Berlin verfertigte eine solche Maschine nach der Angabe Unger's und legte sie der königl. Akademie vor. Da sie indessen nicht für vollkommen praktisch angesehen wurde, erhielt er nur ein Geldgeschenk von 25 Thlr. Unger gab 1774 eine Beschreibung der Maschine unter folgendem Titel heraus: »Entwurf einer Maschine, wodurch alles, was auf dem Clavier gespielt wird, sich von selber in Noten setzt, 1752 an die königliche Akademie der Wissenschaften zu Berlin eingesandt, nebst dem mit dem Herrn Direktor Euler darüber geführten Briefwechsel u. s. w.« Unger starb in Braunschweig am 9. Februar 1781.
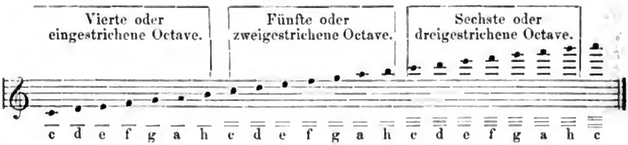
Ungerader Tact, s. Tact.

Ungerade Töne, s. v. a. authentische Töne, s. Tonart.

Ungestrichen oder klein heissen die Töne der dritten Octave zum Unterschiede von den vorhergehenden und den nachfolgenden. Bei der Aufzeichnung der Töne durch Buchstaben in den frühern Jahrhunderten werden die verschiedenen Octaven dadurch entschieden, dass man die zweite Octave mit grossen und die dritte mit kleinen Buchstaben bezeichnete, bei der vierten dann einen,

bei der fünften zwei, bei der sechsten drei Striche über die Buchstaben stellte. Diese letztern hiessen darnach die ein-, zwei- und dreigestrichene und dem entsprechend die dritte oder kleine Octave auch die ungestrichene; die tiefste oder erste Octave aber bezeichnet man mit Contraoctave:





Ungher, Carlotta, s. Unger, Caroline.

Ungleicher Contrapunkt, *Contrapunctus inaequalis*, ein Contrapunkt, der in Noten von anderem, geringerem Werth, als der *Cantus firmus*, gehalten ist.

Ungleichschwebende Temperaturen, s. Temperatur.

Unharmonischer Querstand, s, Querstand.

Unichordum = Einsaiter, das Monochord (s. d.) und die Marinetrompete.

Unisono (ital.), franz.: *à l'unisson*, im Einklange, gehen zwei oder mehrere, sonst gewöhnlich selbständig geführte Stimmen, wenn sie ein und dieselbe Melodie in gleicher Tonhöhe gleichzeitig ausführen. Es ist dies bekanntlich die früheste Weise der praktischen Musikübungen zur Zeit der Anfänge unserer Kunst und die Völker des Orients und die weniger civilisirten des hohen Nordens und tiefen Südens der Erde sind bis heutigen Tages nicht darüber hinaus gekommen. Noch heutigen Tages vereinigen sich bei den Türken und Chinesen die sämmtlichen höhern Stimmen und Instrumente zur Ausführung derselben Melodie in ein und derselben Tonlage, ebenso wie die tiefen in der tiefern Octave. Bei den civilisirten Völkern des Alterthums, den Juden und Griechen, entwickelte sich dann diese Weise des Gesanges zu den sogenannten Wechselgesängen, den Antiphonien der Juden und den in Strophe und Gegenstrophe dargestellten Chören der Griechen, bei denen die höhern *unisono* zusammengehaltenen Stimmen mit den in einer andern, ihnen bequemsten Tonlage *unisono* vereinten tiefern Stimmen abwechselten. Es ist erwiesen, dass dieser antiphonische Wechselgesang auch noch Jahrhunderte lang in der christlichen Kirche einzig geübt wurde, und dass dann erst die beiden Wechselchöre zu gleichzeitiger Wirkung zusammengeführt wurden, so dass sich nun erst die Mehrstimmigkeit daraus entwickelte. Diese ist seitdem in der europäisch-abendländischen Musik herrschend geworden, das Unisono einzelner Stimmen dagegen wird nur noch als ein wirksames Effektmittel in einzelnen Fällen angewendet. Wahrscheinlich in Rücksicht auf die oben erwähnte Weise des Psalmodirens im althebräischen Gottesdienst hat namentlich Mendelssohn in seinen Psalmen einen häufigen Gebrauch vom Unisono (und dem eng verwandten Gesange in Octaven) gemacht, wie in Psalm 2: »Warum toben die Heiden«, besonders aber in Psalm 43: »Richte mich Gott«. Bei dem Choral: »Dir Herr, dir will ich mich ergeben« im Paulus führen Sopran und Alt

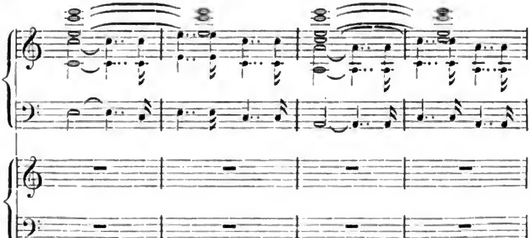
die Melodie *unisono* und die Verbindung beider Stimmcharaktere zu einem neuen ist hier von grossem Effekt. Im Orchester sind solche Unisono, in welchen sich alle Stimmen auf einem Ton vereinigen, sehr selten. Die in zweifacher Besetzung vorhandenen Blasinstrumente, die beiden Flöten, Oboen, Clarinetten und Fagotte, Hörner und Trompeten werden ebenso, wie erste und zweite Geigen, häufiger mit einander *unisono* geführt, wenn es gilt eine Melodie herauszuheben. Den Flöten schliessen sich auch wohl Oboen und Clarinetten im Einklange an, häufiger noch in Octaven, wie die Fagotte. Ein Gesammtunisono dieser Instrumente kann sich nur auf sehr beschränkten Umfang erstrecken, da dieser bei den erwähnten Instrumenten sehr verschieden ist und bei jedem andern Voraussetzungen der Technik unterliegt. Ein Unisono der gesammten Streichinstrumente giebt Meyerbeer in der Einleitung zum fünften Akt seiner »Afrikanerin«. Mächtig eindrucksvoll weiss Beethoven die Violinen und die Bratschen mit den Cellis im Unisono zu führen, wie beispielsweise in der *C-moll*-Sinfonie. Die Ausführung derselben Melodie in Octaven macht eine ähnliche Wirkung, wie die im Einklange, weshalb man sie häufig mit unter den Begriff *»unisono«* setzt und von einem solchen spricht, auch wenn nicht alle Stimmen und Instrumente im Einklange gehen, sondern einzelne in der höhern oder tiefern Octave verdoppeln. So wirksam auch solche Unisonos sind, und so wenig man sie an den passenden Stellen verwerfen darf, so muss doch vor dem Missbrauch gewarnt werden. Namentlich ist es nicht zu billigen, wenn in neuerer Zeit wieder versucht worden ist, weiter ausgeführte chorische Sätze durchweg in den Singstimmen im Einklange oder in Octaven zu führen; der so erreichte Effekt ist viel zu äusserlicher Art, um auf Billigung Anspruch erheben zu dürfen und der Gewinn an unmittelbarer Wirkung, den er bringt, ersetzt nicht die Einbusse an künstlerischem Werth, den ein solches Werk dadurch erleidet. Mit Instrumenten darf man noch eher in dieser Weise experimentiren; dennoch würde auch das oben erwähnte Vorspiel der im Einklange vereinigten Instrumente aus Meyerbeer's »Afrikanerin« nicht zur Nachahmung empfohlen werden dürfen.

Unisonus (lat.), der Einklang, zwei Töne gleicher Höhe von verschiedenen Stimmen ausgeführt, nicht zu verwechseln mit Prime, welche Bezeichnung sich auf das Intervallenverhältniss bezieht, die Identität mit sich selbst bestimmt.

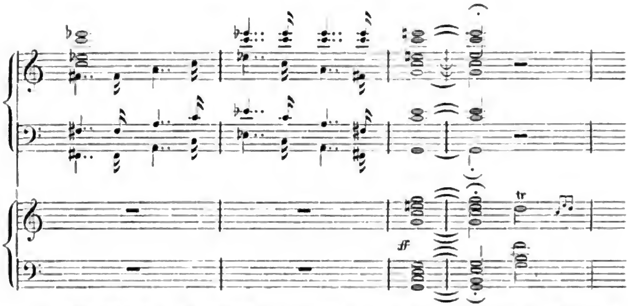
Unitamente (ital.), übereinstimmend.

Unregelmässige Cadenz wurde in früherer Zeit jeder nicht ganz vollkommen ausgeprägte Abschluss in der Haupttonart oder der Tonart der Dominante oder auch in einer fremden Tonart, die nur vorübergehend ergriffen wurde, genannt. In der Regel bereitet eine solche unregelmässige Cadenz im ersten Allegrosatze den Eintritt des zweiten Theils vor; in dem Concert für ein Solo-Instrument mit Orchesterbegleitung wurde meist die von dem Solisten zu erfindende sogenannte Cadenz, in welcher er seine besondern Fertigkeiten entwickeln soll, eingeleitet, wie im *C-dur*-Concert von Beethoven, op. 15:

Orchester.



Clavier.



Unregelmässiger Durchgang, *Transitus irregularis*, die Wechselnote, *nota cambiata*, s. Wechselnote.

Unrein, im Gegensatz von rein, wird in mehrfacher Bedeutung auch in der Tonkunst angewendet. In Bezug auf die Stimmung bezeichnet man damit das getrübte, incorrecte Schwingungs- und Intervallenverhältniss. Nach unserer Temperatur wird mathematisch rein, d. h. genau nach der, für jeden Ton berechneten und festgesetzten Schwingungszahl nur die Octave geübt, alle andern Intervalle weichen mehr oder weniger von der, physikalischen Reinheit ab, ohne dass diese Abweichung unserem Ohr schon als unrein erscheint; erst die Abweichung von den so gewonnenen Verhältnissen, ohne dass dadurch ein neues sicher bestimmtes erreicht wird, bezeichnen wir mit unrein. Soll ein Sänger von einem gegebenen Ton beispielsweise die kleine Secunde singen und er singt so viel zu hoch, dass der von ihm gesungene Ton mit dem gegebenen eine grosse Secunde bildet, so hat er falsch gesungen, wenn er dagegen zu hoch singt, ohne die grosse Secunde zu erreichen, so hat er unrein intonirt. Dem entsprechend sind Instrumente falsch gestimmt, wenn sie andere Intervalle als die ursprünglich geforderten angeben, unrein, wenn sie diese in empfindlichen Abweichungen geben, ohne dass sie wirklich zu neuen festbestimmten werden. In diesem Sinne heisst auch der Gesang und das Spiel bei allen den Instrumenten unrein, bei denen der Ton erst vom Spieler erzeugt wird, bei den Streich- und Blasinstrumenten; bei den Tasteninstrumenten aber nennt man auch das Falschspielen, das Anschlagen falscher Töne unrein, was passender mit unsauber zu bezeichnen wäre. — Ferner wird der Klang als unrein bezeichnet, wenn er rauh, heiser und unklar wirkt. Die Ursachen liegen im klingenden Material, wenn dies durch geringe und ungleiche Consistenz die gleichmässige und gleichartige Schwingung verhindert und die Vermischung verschiedener Schwingungsbewegungen, die in keinem rechten Verhältniss zu einander stehen, verursacht. Nicht fest genug, oder aus ungleich knotigen Fäden gedrehte Darmsaiten, leichter biegsame Stahlsaiten, unsauber gearbeitete Orgelpfeifen, deren Wände nicht hinlänglich dick, und aus schlechtem Holz oder Metall gefertigt sind, geben leicht, und wenn die erwähnten Eigenschaften des betreffenden Materials besonders hervorstechen, immer unreine Klänge, und es ist meist auch nicht möglich, mit diesen Instrumenten die Intervallenverhältnisse rein zu erzeugen. Auf Streichinstrumenten, die mit Saiten bespannt sind, welche unreine Klänge erzeugen, ist es auch dem bedeutendsten Virtuosen meist nur mit Anstrengung möglich, reine Töne zu erzeugen, rein zu spielen. Aus alle dem ist erklärlich, weshalb man endlich auch die Verstösse gegen den sogenannten reinen Satz als unrein bezeichnet. Wie in dem betreffenden Artikel nachgewiesen worden ist, sind die Regeln des reinen Satzes über Stimmführung, Melodie und Harmonisation,

namentlich mit Rücksicht auf die Klangwirkung entworfen und aufgestellt. Verstösse dagegen trüben dem entsprechend diese, machen sie in demselben Sinne zu einer unreinen, wie die Abweichung von den festgestellten Intervallenverhältnissen, und so erscheint die Bezeichnung eines solchen Satzes, als unreiner Satz, ebenfalls vollständig gerechtfertigt.

Unterarme heissen die Theile der Orgelregisterwellen, an denen die Schiebstangen mit den Registerknöpfen befestigt sind.

Unterbass, s. v. a. Subbass (s. d.).

Unterbrochene Cadenz = der Trugschluss (s. d.).

Unterclavier, Unterwerk, Untermanual ist bei der Orgel mit mehreren Claviaturen immer die unterste, welche dem Pedal am nächsten liegt.

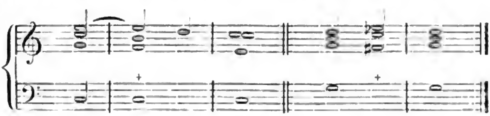
Unterdominant, *Quarta toni*, die vierte Stufe der diatonischen Tonleiter, die vollkommene Quarte. Sie bildet sowohl bei der Construktion der Tonleitern, wie bei dem harmonischen Formationsprocess einen der wichtigsten Factoren und zugleich einen der Hauptangelpunkte derselben. Selbst in jenen Systemen der Völker der alten Welt, welche nicht in dem Bestreben zu formen aufgestellt wurden, wie beispielsweise in den griechischen Tonsystemen, finden wir das eigenthümlich gestaltende Verhältniss der Quarte als Unterdominante wirksam. Die Grundlage dieses Systems bildet das Tetrachord, dessen unwandelbar feststehende Grenzpunkte auch bei den anderweitig verschieden construirten Systemen nicht verändert wurden. Wie dies Verhältniss die sogenannten Quartengattungen erzeugte und bei den Transpositionsscalen bedeutsam wurde, ist an dem betreffenden Orte nachgewiesen worden, und wir fanden es durchaus wahrscheinlich, dass die früheste Lyra in Quarten: *c—f* und *g—c* gestimmt war. In der christlichen Musik wurde dann neben der Theilung der Tonleiter durch die Quart, auch die durch die Quint gestaltend und die letztere erlangte endlich die Herrschaft als Dominant, so dass dann auch die Unterdominant als Dominantbewegung und zwar nach unten aufgefasst wurde. Wir sahen auf diesem Wege die sogenannten Kirchentonarten entstehen, die authentischen, bei welchen die Quinte die untere, die Quarte die obere Hälfte bildet; und die plagalischen, bei denen umgekehrt die untere Hälfte durch die Quarte und die obere durch die Quinte gebildet wird. Wir fanden dann, dass es namentlich das Quartenverhältniss war, was die Einführung des ersten versetzten Halbtons, des ♭ *(f—b)*, nothwendig machte und zwar als selbständigen Ton, als Ersatz für *h* und wie die Versetzung der Tonarten lange Zeit nur nach dem hierauf basirten *genus molle* (die Unterdominant) erfolgte, bis allmälig auch die übrigen Halbtöne Eingang fanden und nun erst wurde mit der Oberdominante die moderne Tonleiter herrschend. Aber auch die Unterdominant zeigte ihre Bedeutung schon bei der Construktion des ganzen modernen Systems; nur die Kreuztonarten wurden dadurch gewonnen, dass man den Process der Bildung der Tonleiter nach der Oberdominantseite fortführte; erst indem man diesen auch nach der Unterdominantseite entwickelte, gewann man die Be-Tonarten und damit die Durtonarten des modernen Systems. Dem entsprechend erhielt aber auch die Unterdominant die gleiche Bedeutung für die Construktion des Kunstwerks. Der Dreiklang der Unterdominant erlangt beim Harmonisationsprocess, der sich auf das moderne Tonsystem gründet, mehr als nur, wie die andern, ausgestaltende Bedeutung; er wird zugleich, wie das Intervall bei der Tonleiter, einer der Angelpunkte der Tonart und als solcher selbstverständlich wichtig für die Bildung der grossen und kleinen Formen. Es wurde bei der Liedform und beim Tanz schon nachgewiesen, wie aus dem intimen Verhältniss von Tonika und Dominant die Mittel erwachsen, diese Formen harmonisch zu gestalten, dort beim Liede die Verszeilen, hier beim Tanze die rhythmischen Gruppen abzugrenzen und unter sich in Verbindung zu bringen und dadurch zum grossen Ganzen zu gestalten. In demselben Bestreben wird dann die Unterdominant herbeigezogen, welche als

Dominantbewegung nach unten genau dieselbe gestaltende Kraft besitzt, zugleich aber auch den Inhalt in neuer, vertiefter Weise darstellen hilft, denn wie die Oberdominant eine Steigerung nach der Höhe bezeichnet, so die Unterdominant ein Versenken nach der Tiefe, wogegen dann die Rückkehr nach der Tonika wiederum als Steigerung erscheint. Die Bildung des Schlusses ist, fanden wir weiter, durch Tonika und Dominant allein zu bewerkstelligen, aber dieser erhält grösseres Gewicht, wenn auch noch die Unterdominant hinzugezogen wird. Diese nahe Beziehung, welche die Unterdominant zur Oberdominant gewinnt, lässt es fernerhin möglich erscheinen, dass man diese auch mit jener unter Umständen vertauschen kann. Das Trio beim Marsch und beim Tanz dient, wie nachgewiesen wurde, ausschliesslich dem Ausdruck der Empfindung, während die ursprünglichen Formen an äussere Vorgänge anknüpfen, diese Empfindungen aber sind in den meisten Fällen wehmüthiger Art und dem entspricht die Unterdominant mehr als die Oberdominant; deshalb tritt in solchen Fällen an Stelle der letztern diese, während es sonst Norm ist, das Trio der Oberdominant zuzuweisen.

Nach diesen Gesichtspunkten kann es auch geboten sein, ganze Partien der grössern selbständigen Instrumentalformen der Unterdominant zuzuweisen. Beim eigentlichen Sonatensatze (dem ersten Allegrosatz) berücksichtigt die Modulationsordnung in der Regel nur in der Coda die Unterdominant in ausgedehnterer Weise: der Hauptsatz wird in der Haupttonart, der Seitensatz in der Dominant (unter Umständen der Mediante) eingeführt; im Durchführungssatz herrscht dann die nöthige Freiheit der harmonischen Construktion und bei der Wiederholung des Hauptsatzes und Nebensatzes als dritten Theil herrscht dann die Haupttonart vor, allein hier kann es ebenso begründet sein, das zweite Thema (den Seitensatz) in der Unterdominant einzuführen, vielleicht vor dem ersten, dem Hauptsatz, und diesen dann in der Haupttonart, oder, wenn die Durchführung darnach eingerichtet ist, den Hauptsatz in der Unterdominant und den Seitensatz wie die anschliessende Coda im Hauptton. Es widerstreitet diese Modulationsordnung durchaus nicht der Idee der Form, wenn auch die erste ursprüngliche als die natürlichere gelten muss; unter Umständen, durch den Inhalt bedingt, kann aber die zweite, ausnahmsweise die einzig entsprechende sein. Als durch die Dominantbewegung erzeugt, kann natürlich die Unterdominante überall für die Oberdominant eintreten, wo es der Inhalt erfordert; daraus aber ist ebenso zu folgern, dass diese Vertretung am unrechten Ort den Eindruck nothwendig abschwächen muss. Wo Erhebung gefordert wird, ein präciser gewichtiger Fortschritt und vor allem ein sicheres Ausprägen der ursprünglichen Form wird immer die Bewegung nach der Oberdominant geboten sein; die Unterdominantbewegung wirkt abschwächend, beruhigend, die Conturen verwischend.

Untergeschobene Accorde oder Stammaccorde zweiter Ordnung nannten ältere Theoretiker den Nonen-, Undecimen- und Terzdecimenaccord ein Verfahren, das nur in der Lust zum Schematisiren seinen Boden findet, aber ohne stichhaltigen Grund ist und keinen rechten Zweck verfolgt. Dasselbe gilt von der Bezeichnung:

Untergeschobener Ton für die zum Septimenaccord anstatt seines Grundtons gesetzte Tonika:

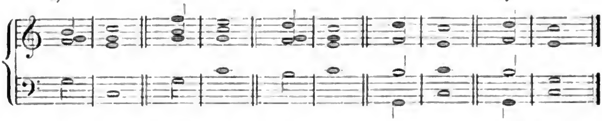


Selbst wenn die Tonika hier in beiden Fällen wieder angeschlagen wird, behält sie doch immer den Charakter eines orgelpunktartigen Haltetons und bedarf

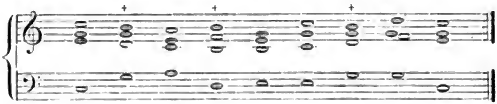
keines besondern Namens, der hier noch ziemlich unpassend erscheint, da man eher den Septimenaccord als eingeschoben bezeichnen müsste.

Unterhalbton, *Semitonium*, *Subsemitonium modi*, die grosse Septime, als solche Leitton zur Tonika und dementsprechend der Tonart, daher *Subsemitonium*. Als unmittelbar unter der Octave liegender Halbton wird durch ihn die Bewegung der aufsteigenden Scala in der Octave zum Schluss geführt. Er wurde für die Entwickelung des modernen Tonsystems von grösster Wichtigkeit, das ältere konnte ihn bei seiner melodischen Construktion entbehren. Für dies ist gerade die verschiedene Lage des Halbtons von charakteristischer Bedeutung; nur bei zwei Tonleitern desselben, die von *c* und die von *f* aus construirten, war der zweite Halbton zugleich Leitton, dort *h—c*, hier *e—f*, die zweite aber kam, des Tritonus *f—h* halber nur selten in Anwendung. So lange die Tonarten dieses ganzen Systems nur melodisch verwandt wurden, beobachtete man diese Verhältnisse gewiss ganz genau und sang dorisch, phrygisch, mixolydisch und äolisch zweifellos ohne Leitton; erst die harmonische Ausgestaltung des Systems machte die Einführung des Leittons allmälig auch bei den andern Tonarten nothwendig und damit beginnt die Auflösung des alten und die allmälige Ueberleitung in unser modernes System. Man darf mit Recht demnach die Einführung des Leittons als den direkten Grund des Absterbens des alten Tonsystems und als Anfang unseres neuen bezeichnen. Er gliedert die moderne Tonleiter in zwei ganz gleich construirte Hälften, Tetrachorde, *c—d—e—f*, *g—a—h—c* und giebt ihr in dem zweiten den energischsten Abschluss. Wie dann das zweite als erstes gesetzt und diesem ein neues ganz gleich gebildetes angefügt wird, um die neue Tonleiter *G-dur* mit dem neuen Leitton *fis*, zu erhalten und wie weiterhin durch die Fortsetzung dieses Processes die Kreuztonarten entstehen, ist im Artikel Tonart nachgewiesen; ebenso wie das entgegengesetzte Verfahren, das erste als zweites zu setzen, dem dann ein erstes vorauszustellen ist, auf die Betonarten führt. Die Nothwendigkeit, auch bei der aufsteigenden Molltonleiter den Leitton anzuwenden, ergab die abweichende Führung, welche sie der gleichnamigen Durtonleiter näher verwandt erscheinen lässt, als der verwandten. Die Verwandtschaft mit der *C-dur*-Tonleiter rechtfertigte die Construktion ohne Versetzungszeichen: $a—h—c—d—e—f—\overset{+}{g}—a$. Allein eine solche Tonleiter erscheint fremd in unserm modernen System. Der vorletzte Ton wurde also zum Leitton erhöht, *g* in *gis* verwandelt, und um das diatonische Verhältniss wieder herzustellen, auch *f* in *fis*, so dass die *A-moll*-Tonleiter sich so darstellt: *a—h—c—d—e—fis—gis—a*; erst bei der absteigenden wurde dann die Verwandschaft mit der Paralleltonart ausgeprägt, sie wurde getreu nach der Vorzeichnung derselben: *a—g—f—e—d—c—h—a* construirt. In dieser doppelten Fassung gilt sie dann unserm modernen Tonsystem als Normaltonleiter, nach welcher die andern Molltonleitern ebenso gebildet werden, wie die Durtonleiter nach der *C-dur*-Tonleiter. Bei der Erweiterung des Tonartensystems nach der Unterdominantseite ist es immer der Leitton, der in der nächsten Tonart vertieft werden muss; der *C-dur*-Tonart folgt im Quartenzirkel *F-dur*, bei welcher *h*, der Leitton von *C-dur*, in *b* verwandelt wird; dann folgt *B-dur*, bei welcher *e*, der Leitton von *F-dur*, in *es* verwandelt wird; der Leitton von *B-dur* ist *a* und dieser wird in der folgenden Tonart *Es-dur* in *As* verwandelt u. s. w. Der Leitton heisst auch der charakteristische Ton, *nota characteristica, ton sensible*, weil er direkt in die Tonika führt und dem diese unmittelbar vorbereitenden Dominantaccord nothwendig erforderlich ist. Darnach ist auch seine Auflösung im Dominantseptaccorde und Dominantdreiklange, sobald dieser die Stelle des Septaccordes vertritt, geboten; der Leitton löst sich, namentlich wenn er in der Oberstimme liegt, immer in die Octave auf; a) in der Mittelstimme geht er unter Umständen auch nach der Quint b):

a) b)



doch sind die vorhergehenden Auflösungen immer vorzuziehen; der Tenor wird immer die Wendung unter b) mit Unbehagen ausführen. Selbstverständlich behält der siebente Ton der Tonleiter nur in diesen und ähnlichen Fällen seinen Charakter als Leitton; er verliert ihn und gewinnt durchaus freie Bewegung, sowie er anders harmonisirt erscheint:



Bei der grossen Bedeutung, welche demnach der Leitton gewinnt, ist er namentlich auch bei der Ausführung mit grosser Sorgfalt, namentlich beim Gesang, zu behandeln. Selbst *a capella*-Chöre werden selten unrein singen und im Ton sinken, wenn der Dirigent darauf hält, dass der Sänger den Leitton, in welcher Stimme er auch auftritt, scharf und sicher intonirt. Das ist nicht schwierig bei den Tonarten mittlerer Lage, bei welchen die zum Detoniren leichter geneigten Soprane und Tenöre mehr ihre bequemeren Lagen verwenden können. Daher sind die Sänger bei Chören in *C-dur* schon leichter geneigt zu detoniren, als in *A-*, *B-* und *H-dur*, weil die Septime *f* und die Terz des tonischen Dreiklangs *e* beim Tenor im Stimmbruch liegen, mehr aber noch bei den Tonarten *Es-*, *E-*, *F-*, *Fis-* und *G-dur*, weil hier die Leittöne vom Sopran und Tenor nicht so leicht genommen werden, und nicht vollkommen ausgebildete Sänger nur zu bald ermüden, so dass die Reinheit des Tons dann meist nicht mehr zu erhalten ist. Derartige Sätze bedürfen der besondern Aufmerksamkeit der Sänger wie des Dirigenten.

Unterhaltungsmusik im engern Sinne ist diejenige Musik, welche keinen andern Zweck verfolgt als den, wie Gesellschaftsspiele, Erfindung und Erzählen von Geschichten und Schwänken, Taschenspielereien oder leichte amüsante Gespräche und dergl., grösseren oder kleineren Kreisen angenehm die Zeit zu vertreiben. Schon der Umstand, dass die Unterhaltungsmusik damit einem ausser ihr liegenden Zweck entspricht, lässt sie etwas tiefer stehend erscheinen als jene, welche zunächst nur der nach Offenbarung ringenden Idee dient. Allein die Unterhaltung an und für sich ist doch auch eine solche Nothwendigkeit für Geist und Herz, dass sie, als Ziel gesetzt, noch nicht unedel, sondern vielmehr durchaus schätzenswerth erscheint. Der Geist bedarf solcher Erholung nicht minder als der Körper und um so mehr, als er sie nicht eigentlich wie dieser im vollständigen Nichtsthun findet. Der Geist ist vielmehr immer thätig, er bedarf deshalb oft dringend der Unterhaltung, um durch sie von schwerer, anstrengender und aufreibender Arbeit auf eine Zeit wenigstens abgelenkt zu werden. Das aber vermag die Musik meist in so vollendeter Weise wie kaum irgend eine andere Unterhaltung, weil sie uns unmittelbar packt, gewaltsam auf uns eindringt, auch wenn wir uns ihr zu entziehen versuchen und weil sie dies zugleich in der angenehmsten, beruhigendsten Weise zu thun vermag. In diesem Sinne gewinnt selbst die blose Unterhaltungsmusik eine durchaus nicht zu unterschätzende Bedeutung. Dabei ist es ihr vergönnt, in Verfolgung dieses Zieles selbst noch rein künstlerische Zwecke anzustreben, wie denn überhaupt ihr specifischer Werth durch die

verschiedenen Kreise, denen sie Unterhaltung gewährt, viel bedingt wird. Je gebildeter diese sind, desto bedeutsamer werden Formen und Inhalt des Kunstwerks sein müssen, das ihnen Unterhaltung gewähren soll, und in diesem Sinne werden selbst die grössten Meisterwerke zur Unterhaltungsmusik. Doch betrachtet man diese in der Regel nicht in dem Sinne. Doch auch die reine Unterhaltungsmusik zeigt, nach dem Bildungsgrade der Kreise, für welche sie berechnet ist, die verschiedensten Abstufungen. Ihren Zweck, angenehm zu unterhalten, wird sie natürlich dann am Ersten erreichen, wenn sie an das Verständniss des Hörers keine zu hohen Forderungen stellt, nur leicht und anmuthig anregend und vielmehr beruhigend als aufreizend wirkt, wenn sie mit einem Wort mehr die äusseren als die inneren Sinne bewegt. Sie wird deshalb die vorwiegend sinnlich reizvoll und schlagend wirkenden Darstellungsmittel Melodie und Rhythmus mehr berücksichtigen, als die Harmonie, die schon intimeres Verständniss erfordert, wenn sie in grösserer Fülle und Breite wirksam wird. Reizvolle Melodik und pikante Rhythmik sind deshalb die Hauptbedingungen einer zweckentsprechenden Unterhaltnngsmusik. Mit der Fülle des Reizes aber, die beide entwickeln, steigert sich natürlich dann auch die Anforderung an die Harmonik, so dass diese ebenfalls zu grösserer Entfaltung gelangt. Wie die Art der gesellschaftlichen Unterhaltung durch die verschiedenen Bildungsstufen der betreffenden Kreise bedingt wird, so auch die Unterhaltungsmusik. Wem es nur darum zu thun ist, eine oder einige Stunden angenehm zu verbringen, der wählt zu seiner Unterhaltnng für diese Zeit die leichte Lectüre, das oberflächlich über Dinge und Menschen sich erstreckende Gespräch, oder die weniger complicirten Gesellschaftsspiele. Wer dagegen auch in der Unterhaltung Nahrung für Geist und Herz, Stoff für seine weitere Entwickelung in angenehmerer Form sucht, der findet sie natürlich hier noch nicht, der muss eine entsprechende ernstere Lectüre, der muss die Conversation mit den tiefer und reicher gebildeten Geistern suchen, für den genügen Gesellschaftsspiele nur, wenn sie zugleich auch Geist und Gemüth anregen.

Noch bedeutsamer aber wird die Unterhaltung sein müssen, wenn es gilt, den tief und mächtig erregten Geist zu beruhigen, Stürme, die im Innern herauf beschworen wurden, zu besänftigen; innere Kämpfe, wenn auch nicht abzuschliessen, doch auf einige Zeit zum Stillstand zu bringen, oder den Geist von schwerer Arbeit abzulenken. Das gilt in gleichem Grade von der Unterhaltungsmusik. Soll diese nnr über eine gewisse Zeit geistigen Ausruhens hinweg helfen, dann wird sie leichter und oberflächlicher gestaltet sein können, wie wenn sie zugleich auch anregend auf Geist und Herz einwirken oder wenn sie sogar beide beruhigen, aus beiden die das Gleichgewicht störenden Eindrücke entfernen soll. In jenem Falle braucht sie eben nichts weiter zu sein als Unterhaltungsmusik, die durch leichtes gefälliges Spiel die Zeit verkürzt; in den andern Fällen muss sie der ernstern Aufgabe gemäss auch tiefer und ernster gefasst werden. Schon in den frühesten Zeiten der Entwickelung unserer Kunst, selbst da, als sie noch fast ausschliesslich im Dienst der Kirche stand, diente sie schon auch der Unterhaltung und zwar selbst mit den Formen, die innerhalb der Kirche entstanden und als der direkte Ausdruck religiöser Empfindung erscheinen.

Als solche Unterhaltungsmusik müssen wir jene Parodien der Cultusgesänge, die im Fugen- und Canonstil gehaltenen Scherzgesänge, welche schon zur Zeit der emportreibenden Blüthe des Chorgesanges bei den Niederländern selbst in Klöstern geübt und auch von den Meistern des Contrapunkts nicht verschmäht wurden. Die ernst-kirchlichen Formen, mit den ausgelassenen profanen Texten, gewährten jener Zeit einer natürlichen urwüchsigen Rohheit eine Unterhaltung von grossem Reiz. Ganz besonders waren die Lieder jener Mischpoesie beliebt, durch welche die einzelnen Verse lateinischer Kirchengesänge eigenthümliche deutsche Umdichtung fanden, wie:

„*Venite* —
Uns gesellen besweret sorgen
Den abent und den morgen:
Wir sin frölich unverborgen.
Salutari nostro praeoccupemus
An gutem Tranke uns wol genüget
Ob es sich füget
Ein voll fass wird uns geruget.
In confessione
Da von so werden wir hochgemut
Der wirt gibt uns spise gut.
Jubilemus et quoniam
Und die braten von der glut,
Ob es euch dünket gut."

Als dann das Volkslied zu grosser und höchster Blüte gelangte, das dem edelsten Bedürfniss des Volks entsprach, wurde auch dies Stoff zu einer eigenthümlichen Form der Unterhaltungsmusik in den sogenannten Quodlibets, in denen die verschiedensten Volkslieder zu einem drolligen, meist sehr drastisch wirkenden Tonsatz verbunden sind. Wie bekannt, wurden solche Quodlibets unter den Musikanten, Organisten und Cantoren bei ihren Zusammenkünften zu besonderer Gemüthsergötzung improvisirt; der ganze tolle Humor jener Zeit fand in ihnen seinen drastisch wirkenden Ausdruck. Daneben wurden auch solche Quodlibets von den Componisten zusammengestellt; es sind uns solche von Orlandus Lassus, Johann Eccard, Melchior Frank, Georg Forster u. A. erhalten. In einem Eccard'schen Quodlibet beginnt der Tenor:

„Kessel, Multer binden, Pfannen flicken —
Ein alter Mann, der nahm ein' junge Frau" —

und sofort fällt der Alt ein:

„Nun wollt' ich hören neue Mähr —
Zu meiner Königinn" —

und der Bass zugleich

„Ich will zu lant ausreiten —
Es ist ein Seusack kommen" —

Ein Viertel später kommt der erste Diskant hinzu mit der Melodie:

„Warum sollt ich nit fröhlich sein"

und der zweite mit:

„Der Müller auf der Obermühl' —
Die hat ob ihm ein Grauen" —

und endlich auch der zweite Tenor:

„Es hat ein Schwab ein Töchterlein —
Und haben guten Muth" —

und dann geht es so fort in immer tolleren Zusammenstellungen, bis sich endlich alle Stimmen in dem Schlussrefrain einigen:

„Trink gar aus, noch muss er unser Schwager sein!
Wisch einmal herumb, ich bitt dich all mein lebtag drumb."

der ein beliebter Schluss für derartige Quodlibets gewesen zu sein scheint, da er uns öfter begegnet. Noch in der ersten Hälfte des gegenwärtigen Jahrhunderts waren solche Quodlibets für eine Stimme in gewissen Kreisen eine beliebte Unterhaltung; sie fanden selbst als Einlage in der komischen Oper und im Singspiel ein dankbares Publikum. Mittlerweile hat das Lied eine so hohe ernst künstlerische Bedeutung gewonnen, dass seine Verwendung zu solchen Quodlibets wie Profanation erscheint, wir begegnen ihnen daher nur noch auf instrumentalem Gebiet in den sogenannten Potpourri's.

Es liegt in der Natur der Instrumente begründet, dass die Instrumentalmusik leichter dem Bedürfniss nach blosser Unterhaltung entspricht, als die Vocalmusik; der oberflächlichste Gesang regt immer noch tiefer und nachhaltiger an, als die entsprechend einfache Instrumentalmusik, weil der Gesangton an sich seelenvoller und innerlich belebter ist als der Instrumentalton und so

ist es erklärlich, dass die Instrumentalmusik viel öfter zur blossen Unterhaltungsmusik wird als die Vocalmusik.

Als solche erscheinen zunächst die verschiedenen Arrangements von Vocalsätzen für Instrumente, auch wenn diese sich nicht in der Form von Potpourris darstellen. Solche Vocalsätze können durch Uebertragung auf Instrumente an Glanz und Macht der sinnlichen Wirkung gewinnen, aber diese verliert mit dem Wort und dem Zauber der Menschenstimme entschieden an Tiefe und Eindringlichkeit. Die Uebertragungen von Liedern, Arien, Opernfinales und ganzen Opernacten gehören daher meist nur unter die Unterhaltungsmusik, wenn auch der höhern Art. Die Tanzmusik, wenn sie nicht wirklich zum Tanz ertönt, gehört ebenfalls wie die Marschmusik hierher. Sie nimmt einen höhern Standpunkt ein, wenn sie zugleich einen bestimmten nationalen Charakter trägt und damit die Eigenthümlichkeiten eines Volkes charakterisirt oder die Physiognomie eines bestimmten Meisters der Tanzmusik trägt. In diesem Sinne wurden bekanntlich die Tänze des 15., 16. und 17. Jahrhunderts schon von den Meistern der Instrumentalmusik gepflegt und schliesslich zu der Kunstform der Suite zusammengefügt, und im 19. Jahrhundert gewann der Tanz nicht nur durch Männer wie Strauss, Lanner, Labitzky, sondern auch durch Meister wie Weber, Schubert und Chopin künstlerische Bedeutung. Er bleibt noch Unterhaltungsmusik auch in dieser Form und wird es namentlich bei Schubert und Chopin, indem er sich dem praktischen Bedürfniss entzieht — es ist nicht immer leicht, nach diesen Tänzen zu tanzen — aber diese gewährt Unterhaltung der edelsten Art. Das gilt dann auch von aus dem Lied und Tanz hervortreibenden andern Instrumentalformen: vom »Lied ohne Worte« — »Nocturno« — »Fantasiestück« u. s. w. Vermag diesen der Tonsetzer nicht höhern Werth dadurch zu geben, dass er sie individuell eigenartig gestaltet, gehören sie nur zur alltäglichen Unterhaltungsmusik; erst wenn sich ein besonderer Inhalt in ihnen darlegt, treten sie auf die höhere und höchste Stufe derselben. Im vorigen Jahrhundert bezeichnete man mit Divertissement sehr treffend jene aus der Suite hervortreibenden zusammengesetzten Tonsätze, die nicht einen so ernsten Inhalt gewannen wie Sonate und Sinfonie und doch auch sich über die Tanzformen erhoben. Dass die höchsten Kunstformen die beste und erspriesslichste Unterhaltung gewähren, wurde bereits erwähnt und ist selbstverständlich; allein unter die Unterhaltungsmusik zählt man sie deshalb doch nicht, weil sie höhere Zwecke verfolgen. Die Oper, die Sinfonie, das Oratorium, die Sonate, Ouvertüre, das Quartett, Trio u. s. w., die nur unterhalten, dürfen eben nicht auf höheren Kunstwerth Anspruch erheben, einen solchen erlangen sie erst dann, wenn sie die höheren Anforderungen erfüllen, die an diese Formen nothwendig gestellt werden müssen.

Unterlabium heisst die sanfte Einbiegung am Fusse einer Orgelpfeife unmittelbar unter dem Kern. Dieselbe stösst aber mit dem Kerne fast zusammen und hat nach unten hin die Form einer Zunge oder eines Halbkreises. Bei Prospektpfeifen ist auch das Unterlabium aufgeworfen.

Unterlage heisst bei dem Clavier ein Stück Holz, das mit Leder überzogen ist und auf das der hintere Theil der Taste fällt.

Unterlegen bei der Fingersetzung beim Clavierspiel, das Unterziehen eines andern Fingers als des Daumens unter einen andern Finger, das nur nothwendig war, so lange der Daumen nicht beim Clavierspiel angewendet wurde.

Unterlegen des Textes, die Thätigkeit, nach welcher einer vorhandenen Melodie ein Text Wort für Wort angepasst wird. Es geschieht dies bekanntlich vielfach mit Choral- und mit Volksmelodien, denen immer neue Texte angepasst werden. Auch Instrumentalmelodien sind schon Worte untergelegt worden. Bei den Chorformen und namentlich bei den künstlischen, contrapunktisch geführten bildet die Textunterlage ein besonderes Studium, da sie die Wirkung des Ganzen ausserordentlich fördern oder beeinträchtigen kann.

Hier ist es nicht genug, die Gesetze der Prosodie und des Rhythmus zu beobachten, sondern es muss auch die Deutlichkeit der Textaussprache für alle Stimmen möglichst gewahrt werden und das erfordert meist eine besondere Geschicklichkeit.

Unterleisten-Labien oder Kastenbart ist ein den Aufschnitt einer Orgelpfeife von beiden Seiten und von unten umgebender Bart.

Unterleitton nennen einige die Quart der Tonart, die als Septime des Dominantaccordes eine ähnliche Bedeutung gewinnt, wie der eigentliche Leitton, da sie den Accord, welcher die Tonika unmittelbar vorbereitet, charakterisirt und dieser Accord dieselbe Bedeutung gewinnt, wie der Leitton.

Untermediante heisst die Unterterz der Tonart vom Grundton aus gerechnet, im Gegensatz zur Obermediante, als welche die Oberterz Bedeutung gewinnt. Als vermittelndes Intervall zwischen Grundton und Quint tritt die Terz auch in ein näheres Verhältniss zu diesen beiden Pfeilern der Tonart, als jeder andere Ton und dies gewährt ihr auch einigen Antheil in der harmonischen Entwickelung, so dass die Tonarten der Medianten dem tonischen Dreiklange näher verwandt sind, als die andern und dass jede unter Umständen die Dominant vertreten kann. Für die Molltonart wird diese Vertretung zur Regel; sie findet ihre Erhebung nicht in der Dominant, sondern in der parallelen Durtonart, das ist aber die Obermediante: in *A-moll — C-dur*, in *C-moll — Es-dur*, in *D-moll — F-dur* u. s. w., sodass der Seitensatz eines Allegrosatzes in Moll, beispielsweise in *C-moll*, nicht in *G-dur*, sondern in *Es-dur*, in *D-moll* nicht in *A-dur*, sondern in *F-dur* eintritt u. s. w. Es ist einleuchtend, dass für die Obermediante auch die Untermediante, in *C-moll — As-dur*, in *D-moll — B-dur*, in *A-moll — F-dur* u. s. w. einstehen kann. Dies Verfahren lässt sich aber ebenso leicht auf die Durtonarten anwenden, wie dies unsere Meister häufig gethan haben. Beethoven führt den Nebensatz seiner *G-dur*-Sonate, op. 31, No. 1, nicht in der Dominant *D-dur* ein, sondern in der Obermediante *H-dur*, ebenso den Nebensatz der *C-dur*-Sonate, op. 53, nicht in der *G-dur*-, sondern in der *E-dur*-Tonart und ähnlich ist auch das Allegro der grossen Leonoren-Ouverture construirt. Besonders reichen Gebrauch von dieser Freiheit der Einführung der Medianten anstatt der Dominanten macht auch Schubert in seinen Liedern und er verwendet ebenso häufig die Unter- wie die Obermediante. Zunächst erstreckt sich die Einführung der Medianten selbstverständlich auf die in der Tonleiter selbst liegenden, in *C-dur* auf die *E-dur*- und *A-dur*-Tonart; allein wir können noch einen Schritt weiter gehen, und da das ganze Verfahren ursprünglich dem bei der gleichnamigen Molltonleiter üblichen nachgebildet ist, auch deren beide Medianten für Dur adoptiren, diese sind bei *C-moll*: *Es-dur* und *As-dur*, mit denen dann der Apparat für *C-dur* zu erweitern ist, so dass für diese Tonart nicht nur die *E-dur*- und *A-dur*-Tonart, sondern auch die *Es-dur*- und *As-dur*-Tonart an Stelle der Dominant eintreten können. Der weiche Dreiklang der Untermediant kann selbstverständlich niemals die Dominant ersetzen, so dass in *C-dur* der Seitensatz anstatt in der *G-dur*-, recht wohl in der *A-dur*- oder *As-dur*-Tonart neben der *E-dur*- und *Es-dur*- eintreten kann, niemals aber in der *A-moll*-Tonart.

Unterricht in der Musik. Plan und Ziel des Musikunterrichts werden sich am sichersten aus der Betrachtung der Stellung ergeben, welche die Musik im Leben der Völker einnimmt und die Bedeutung, welche sie überhaupt in der Erziehung des Menschengeschlechts gewonnen hat. Der erste Blick nun lehrt, dass sie in so enge und intime Beziehungen zum Leben getreten ist, wie keine andere Kunst; dass sie es ist, welche sich von den frühesten Regungen des menschlichen Geistes in der Kinderstube bis zum vollständigen Verlöschen durch sein ganzes Leben schlingt, jede Phase desselben mit ihren besten Schätzen begleitet. Wir erkennen sie als die Kunst, in der sich der menschliche Geist am Unmittelbarsten ausspricht; durch die uns längst entschwundene Zeiten, Zustände und Gestalten zu unmittelbarerem Erkennen und Erfassen gegenwärtig werden, und welche die ganze Unendlichkeit der reichen Welt des

Geistes, die weder das Wort zu umschreiben, noch der Griffel oder der Meissel des Meisters abzubilden versteht, die überhaupt kein Auge eines Sterblichen zu schauen vermag, zu vollständig fassbarer bis in die Einzelheiten erschöpfender Darstellung bringt. Was je das Menschenherz empfunden, was es gehofft, erduldet und ersehnt, was es gelitten oder was es in freudiger Lust emportrug bis in die höchsten Regionen, alle seine Zustände von der göttlichen Ruhe, kindlichen Unschuld, bis zu der stürmischen Hast verzehrender Leidenschaften, vermag sie in ihrem Bilden in vollster Unmittelbarkeit festzuhalten, um es an die fernsten Zeiten zu überliefern. Allerdings gehören aber auch intime Beziehungen, gehört eine eingehende Beschäftigung mit ihr dazu, wenn sie in dieser ihrer höchsten Mission sich wirksam erweisen soll. Wohl gewährt schon die rein sinnliche Wirkung des Tons einen edlern Genuss, als die ähnliche Wirkung des Materials der andern Künste, aber ein wahrhaft sittliches Interesse hat die Musik doch auch nur für den, der nicht nur das Material in seiner rein sinnlichen, reizvollen Gewalt auf sich wirken lässt, sondern dem sich zugleich die Idee erschliesst, welche die Materie wirken hiess; wenn sich seinem Auge die Phantasiebilder vermitteln, welche der Tondichter in ihr Gestalt werden liess. Diesen Standpunkt aber lässt nur eine allgemeine Musikbildung gewinnen. Wohl ist auch jetzt noch die blosse Lust am Musiciren immer noch vorwiegend, aber daneben macht sich auch ein immer mächtiger werdender Trieb nach tieferer Einsicht in die Geheimnisse gerade unserer Kunst hochbedeutend geltend.

Fragt man nun zunächst nach den Zielen einer solchen Musikbildung, so stellen diese sich uns nach zwei Richtungen dar: die eine, die allgemeine Musikbildung, die man als dilettantisch bezeichnet, soll Anleitung geben das Kunstwerk zu geniessen, die andere, die künstlerische, es zu schaffen, sei es produktiv, also selbstschöpferisch oder reproduktiv, nachschaffend. Indem wir uns anschicken, die verschiedenen Institutionen, welche diesen Zwecken gewidmet sind, durch die verschiedenen Phasen des Lebens zu betrachten, stellt sich uns gleich die Kinderstube dar, die schon eine grössere Bedeutung hat, als man ihr gewöhnlich zugestehen will. In der Kinderstube schon wird dem Charakter in der Regel seine eigentliche Richtung gegeben, dort werden ihm meist schon alle die Eigenthümlichkeiten angebildet, die das Leben nachher erst vollständig ausbildet, wenn nicht verdrängt; das gilt nicht minder von der Musik. Der Einfluss des Wiegenliedchens der Mutter oder der Amme, des lustigen Liedes, das sie ihm singen, um ihn still zu machen, oder um seine Spiele zu begleiten, des Tänzchens oder des Marsches, zu dem sie sich mit ihm verbinden, ist sicher unberechenbar gross, wie es nicht minder von direktem Einfluss ist, ob das Kind in frühester Jugend öfter den lebendigen Gesangton, oder den der verwandten Blas- und Streichinstrumente, oder den der Blechinstrumente oder des Pianoforte zu hören bekommt. Einen nicht besser zu berechnenden Einfluss übt dann die Hausmusik, wenn solche getrieben wird, und zwar einen um so grössern, je mehr sie gerade in die für unbewusste Eindrücke empfänglichste Zeit fällt. Es ist vielleicht keine zu kühne Annahme, dass die Natur das künstlerische Vermögen überhaupt gewährt, und dass die besondere Richtung dann, nach der es sich äussert, ob es den Ton oder das Wort, Metall oder Farbe zu seinem Material wählt, zumeist durch die Kinderstube bedingt wird. Bei einigen unserer jüngern Meister, wie: Schubert, Mendelssohn und Schumann, können wir es nachweisen, dass dort die eigenthümlichen Richtungen, welche ihr Genius nahm, zu allermeist bestimmt wurden und aus den Werken eines Bach, Haydn, Mozart und Beethoven deutet gar vieles auf die unbewussten Eindrücke ihrer frühesten Kinderzeit hin. Will man daher ein musikalisches Geschlecht, oder auch nur eine musikalische Familie erziehen, so muss auch dieser früheste Zweig der Kunstbildung, die Musik der Kinderstube, mit einiger Sorgfalt gepflegt werden.

Der beginnende systematische Unterricht kann dann zunächst kein

anderes Ziel haben, als: den Musiksinn zu wecken und ihn in bestimmte Bahnen zu leiten. Hierin nun versündigen sich Schule und Privatunterricht meist gleichmässig; jene, indem sie überhaupt beim Gesangunterricht planlos verfährt, ohne irgend ein bestimmtes Ziel, dieser, indem er einen gewissen Grad technischer Fertigkeiten als bestimmtes Ziel sich setzt.

Der Musikunterricht in den öffentlichen Schulen beschränkt sich selbstverständlich auf den Gesangunterricht, und er könnte, mit etwas grösserer Sorgfalt betrieben, uns wieder ein singendes, im echten Sinne des Worts musikalisches Geschlecht erziehen. Der Gesang beginnt mit dem fünften oder sechsten Jahre und dauert bis in die Zeit etwa, in der die Mutation beginnt, und so könnte er alle die Voraussetzungen erfüllen, unter welchen erst die Unterweisung im Kunstgesange beginnen kann. Selbstverständlich kann sich der Gesangunterricht in den ersten Jahren nur darauf beschränken, eine Reihe von Liedern und Chorälen nach dem Gehör einzuüben. Damit aber lässt sich schon eine Art systematischer Unterricht verbinden. Die Melodien müssen ebenso vorsichtig ausgewählt werden, wie die Texte, damit diese nicht das Begriffs- und jene nicht das Stimmvermögen der Kinder überschreiten. Es ist eine Hauptanforderung, dass die Melodien Anfangs von geringem Umfange sind, der nur allmälig sich erweitert. Es genügt Anfangs der beschränkte Umfang von drei Tönen *g—a—h*, der dann durch *c* und *d* nach oben und später durch *fis*, *f* und *e* und endlich *d* nach unten bis zur Octave erweitert werden muss. Dabei aber wird man den Kindern schon begreifflich machen können, dass ein Choral anders zu singen ist als ein weltliches Lied, ein Wiegenlied anders als ein Soldatenlied, indem man sie mit wenig Worten in die betreffende Stimmung zu setzen versucht, was bei den Kindern äusserst wenig Schwierigkeiten verursacht. Hauptsächlich aber sei der Lehrer darauf bedacht, dass der Gesang schon auf dieser Stufe eine gewisse Macht in dem Leben des Kindes gewinne und darnach richte er seinen Liederstoff ein. Hier namentlich verfahren die Lehrer mit der naivsten Gedankenlosigkeit, sie lassen mitten im heissesten Sommer singen: »O wie ist es kalt geworden«, dagegen: »O der schöne Maienmond«, wenn der Winter sein strengstes Regiment führt. Man betrachte die Forderung: dass auch nach dieser Seite der Gesang den besondern Umständen anbequemt werden muss, nicht als kleinliche Pedanterie. Es wird mit jener gedankenlosen Wahl der Lieder nicht gerade Unheil angestiftet, aber doch verhindert, dass der Gesang auch schon für das Kind zu einem bildenden Moment in seinem Leben erhoben wird. Um dies zu erreichen muss man den Liederstoff für die Kinder nicht nur ihren Verhältnissen entnehmen, sondern auch zugleich diesen immer möglichst direkt anpassen. Der Knabe muss ein Marschlied, er muss Lieder für die fröhlichen Ausflüge und Spiele erhalten, das Mädchen aber Wiegenlieder für seine Puppe, Lieder für seine Spiele u. s. w. und diese müssen mit seinem unmittelbaren Denken und Empfinden in direkte Verbindung gebracht werden. Hat der Lehrer über Gott und sein allmächtiges Walten gesprochen, hat er ihnen von den Wundern der Natur erzählt, oder ihnen geschichtliche Episoden vor die Seele geführt, wie könnte er dem allen einen bessern Abschluss geben, als durch ein passendes Lied. In dieser Weise würde der Gesang schon in dem Leben des Kindes zu einer wirklichen erziehenden Macht werden, er würde sich nicht nur auf die Gesangstunde beschränken.

Hierbei, auf dieser Stufe schon, sind aber auch technischen Anforderungen: natürliche Tonbildung und gute Textausprache in gewissem Grade zu erreichen. Unverdorbene Kehlen singen meist instinktiv richtig und der Lehrer wird vorwiegend darauf zu achten haben, dass sich nicht Fehler in dieser Beziehung erst einschleichen. Wenn dann der allgemeine Unterricht der Kinder so weit vorgerückt ist, dass die Elemente des Schreibens, Lesens und Rechnens überwunden sind, dann muss der Gesangunterricht auch einen Schritt weiter thun, er muss nach Noten beginnen und alles in seinen Bereich ziehen, was

zur Ausführung mehrstimmiger Gesänge nothwendig ist. Hierbei ist nicht eindringlich genug zu fordern, dass die Kinder alles mit dem Ohr und dem Verstande zugleich erfassen lernen. Sie müssen zunächst das Verhältniss der Intervalle in dieser Weise auffassen. Im Artikel Treffübungen ist gezeigt worden, wie das unterscheidende der Intervallenverhältnisse des Halbtons und des Ganztons, der Secunde, Terz u. s. w. mit Auge und Ohr aufzufassen ist. Der Lehrer darf sich dann durchaus nicht dabei begnügen, den Kindern die Tonleiter nur aufzuschreiben, um sie darnach absingen zu lassen; er muss, was durchaus keine Schwierigkeiten macht, darauf hinausgehen, dass die Schüler die Organisation der Tonleiter mit dem Auge und dem Ohr auffassen, was nach den vorausgegangenen Uebungen durchaus keine Schwierigkeiten bereitet.

Als eine besonders wichtige Disciplin tritt nunmehr auch mit dem Tactwesen die Lehre vom Rhythmus hinzu. Wenn der Lehrer die nothwendige Forderung des tactmässigen Accentuirens beim Gehörsingen beobachtet hat, wenn er beim Vorsingen der einzelnen Liedchen die Haupttacttheile hervorhob und darauf achtete, dass auch die Kinder beim Nachsingen streng accentuirten, so wird ihm jetzt nicht schwer fallen, ihnen auch die Lehre vom Tact zum Verständniss zu bringen, um so mehr, als diese ja auch an äussere, den Kindern geläufige Vorgänge anknüpfen kann. Man braucht sie nur daran zu erinnern, dass beim Marschiren der eine Tritt etwas schwerer ausfällt als der andere, dass man daher dabei Eins! zwei! eins! zwei! zählt; dass von drei Dreschenden der erste etwas stärker aufschlägt als die andern beiden: eins! zwei! drei! — eins! zwei! drei! ebenso bei vieren: eins! zwei! drei! vier! eins! zwei! drei! vier! dass aber im letzten Falle auch der dritte weniger stark als der erste, aber immer stärker als der zweite und vierte aufschlagen und die Kinder werden es leicht begreifen, dass man auf dieselbe Weise in die Töne Ordnung bringt und sie werden daraus selber die zwei- und dreitheiligen Tactarten zu construiren vermögen. Schwieriger ist es dann die mannichfaltigeren Darstellungsweisen derselben in Noten von verschiedenem Werth ihnen klar zu machen, allein da auf dieser Stufe nur noch die einfacheren zur Anwendung kommen, so gelingt auch dies in ordnungsmässigen Reihenfolgen.

In Bezug auf die Wahl der Lieder gelten natürlich dieselben Gesichtspunkte wie früher, mit dem sich allmälig erweiternden Gesichtskreise der Kinder erweitert sich auch der Liederstoff und hier darf geradezu gefordert werden, dass der Gesangunterricht vorgreift und den Schüler mit einem Vorrath von Liedern versorgt, die er nicht mit den Kinderschuhen bereits auszieht, sondern mit hinüber ins Leben nimmt. Gerade diese Periode der Schulzeit könnte aussergewöhnliche Resultate erzielen. Die Schule könnte und müsste die Schüler mit einem so reichen Stoffe von Liedern versehen für das fernere Leben, dass diese nicht gezwungen wären, sich ihren Liederstoff selber zu holen, von da wo er eben zu finden und selten in wünschenswerther Weise zu finden ist. Die Schule müsste darauf Bedacht nehmen, dass der Knabe und das Mädchen von der Zeit ihrer beginnenden Reife an auch mit einem Liederstoff versehen werden, den beide nicht mit den Kinderkleidern ablegen, sondern den sie in die neuen Verhältnisse mitnehmen und der dort ihr steter Begleiter bleiben kann. In dieser letzten Periode des Schulgesangunterrichts müssen weniger Schullieder, als vielmehr Lieder für das Leben und die mannichfachen Verhältnisse gesungen werden. In dieser Weise vorbereitet, würden die ins Leben tretenden Jünglinge und Jungfrauen an dem Gesange eine wirkliche Stütze haben und ein Verein von so vorgebildeten Sängern und Sängerinnen würde wiederum ein mächtiger Träger und Förderer des öffentlichen wie des Privatlebens sein.

Der häusliche Musikunterricht ist leider vorwiegend Clavierunterricht; wäre dabei der Gesangunterricht in unseren Schulen in oben erörterter Weise geregelt, würden die Nachtheile des gegenwärtigen Clavierunterrichts in

der allgemeinen Musikbildung sich weniger bemerklich machen. So gross auch die Vortheile sind, welche das Pianoforte der Hausmusik gewährt, so muss man doch beklagen, dass es eine solche ausschliessliche Herrschaft bei derselben gewonnen hat, da es die Lust am blossen Material, am Spiel mit sinnlich reizvollen Klangeffekten in einer Weise fördert, die das Gefallen an wirklich künstlerischer Gestaltung allmälig in bedenklicher Weise zurückdrängt. Natürlich trägt der Unterricht viel dazu bei, weil er weniger auf die Erreichung einer allgemeinen Musikbildung, als auf die Erzielung möglichst ausgedehnter technischer Fertigkeiten gerichtet ist. Bei diesem Streben spielen natürlich die Fingerübungen eine grosse Rolle, welche das feinere Musikempfinden, den Sinn für Kunstgestaltung systematisch todt machen. Es wäre thöricht zu verkennen, welche grosse Bedeutung eine alle Schwierigkeiten überwindende Technik hat, allein sie darf dabei doch niemals Selbstzweck werden. Für den Virtuosen mag es nothwendig sein, dass er auch durch seine Technik glänzt; bei ihm wird das Mehr oder Weniger des Beifalls der urtheilslosen Menge zur Lebensfrage; je grösser nach dieser Richtung seine Erfolge sind, um so lohnender ist sein Verdienst. Daher erweisen sich auch die Virtuosen fort und fort bemüht, Schwierigkeiten zu erfinden, um diese dann überwinden zu lernen, nur um dem vielköpfigen Götzen »Publikum« zu opfern und man muss das ganze Verfahren gelten lassen, auch wenn man ihm keine höhere Bedeutung zuerkennen kann. Das Virtuosenthum als solches hat in diesem allerdings mehr unkünstlerischen Wesen seine Lebenselemente.

Nachtheilig wurde diese Richtung erst dadurch, dass sich ihr der Dilettantismus mit grossem Eifer anschloss. Für ihn giebt es im Grunde keine Veranlassung, durch technische Fertigkeit zu glänzen, und dennoch suchte er sie mit einem Eifer zu erreichen, als ob es auch für ihn Aufgabe sei, auf offenem Markte Lorbeern einzuhandeln. Begünstigt wurde dieser Zug durch jene Reihe dilettantischer Schwätzer, die vom Wesen der Kunst so wenig Begriff haben, dass sie in diesem von Grund aus unkünstlerischen Zuge der Zeit die Vorläufer einer ganz neuen Kunstepoche erblickten, an der mit zu arbeiten der Dilettantismus sich nun verpflichtet fühlte. Das Clavierspielen wurde zum Mittelpunkte der gesammten Musikbildung und die Fingerübungen zur Grundlage des ganzen Unterrichtes. Für die allgemeine Musikbildung ist diese ganze Richtung entschieden, wenn nicht geradezu verderblich, doch gewiss wenig förderlich gewesen. Für sie kann immer nur als Hauptziel feststehen: die Empfänglichkeit für die Tonkunst zu mehren, den Genuss des Kunstwerks zu erleichtern und bis zum bewussten Verständniss zu steigern. Selbstverständlich wird auch dies Ziel durch eine möglichst ausgebreitete eigene, selbstthätige Betheiligung an der technischen Ausführung des Kunstwerks leichter erreichbar gemacht, als wenn dies nur passiv als Hörer genossen, wenn es nur dem Gehör und der Empfindung vermittelt wird. Diese aber erfordert eine immer mehr sich steigernde technische Kunstfertigkeit, zu deren Erreichung auch technische Uebungen nothwendig werden. Allein diese dürfen doch nimmer einseitig in den Vordergrund treten, und dann werden selbst diese technischen Kunstfertigkeiten viel sicherer mit fortwährender Rücksicht auf das Kunstwerk, als durch rein technische Uebungen erreicht. Deshalb sind im Grunde alle technischen Uebungen, die nicht auch ihre direkte Verwerthung durch das Kunstwerk finden, solche die nichts weiter als Fingerfertigkeit anstreben, nur sehr gering zu schätzen. Weit zweckmässiger nicht nur für die allgemeine Musikbildung, sondern selbst für die technische Fertigkeit erscheint es, dass der Lehrer für die einzelnen Schüler, nachdem er ihre Individualität erkannt hat, den musikalischen Lehrstoff für eine bestimmte Periode ganz genau festsetzt; eine vollständige Auswahl derjenigen Tonstücke trifft, welche der Schüler spielen soll und darnach die technischen Studien und Etuden erst mit Rücksicht auf jedes einzelne Tonstück bestimmt. Auf diesem Wege wird der Schüler von vorn herein die rechte Werthschätzung der Technik

gewinnen, ohne dass die rein technischen Uebungen den Musiksinn schädigen und untergraben.

Als wirklich beklagenswerth aber muss es gelten, dass durch den Clavierunterricht und durch das Clavierspiel der Gesang im Hause allmälig, wenn nicht geradezu verdrängt, doch auf ein bescheidenes Maass zurückgedrängt worden ist. Es ist hier nicht mehr nöthig nachzuweisen, ein wie viel edleres Instrument die Menschenstimme ist, als jedes andere und welch mächtigern Factor der Gesang in der Erziehung des Menschengeschlechts bildet, als die gesammte Instrumentalmusik. Daher aber müsste eine planmässig zu erreichende Musikbildung nicht den Clavier-, sondern den Gesangunterricht zum Mittelpunkt machen, oder aber, da dies Instrument dem Gesange so wichtige Dienste leistet, müssten beide zusammen die Grundlage bilden, auf der sich die gesammte Musikbildung und Musikübung aufbaut. Nachdem der Verfasser vor Jahren diese Anschauung ausgesprochen, ohne dass sie zu weiteren Schritten in dieser Richtung die Veranlassung wurde, hat er nach hinlänglich reicher eigener Erfahrung einen Lehrgang veröffentlicht, in welchem er darthut, wie mit dem untersten Clavierunterricht zugleich der Gesangunterricht verbunden werden kann, ohne dass beide sich stören, dass sie im Gegentheil einander fördern und heben, so dass nicht nur die technische Ausbildung in beiden Disciplinen, sondern auch die allgemeine Musikbildung wesentlich dadurch gefördert wird. Das Werkchen ist unter dem Titel: »Clavier- und Gesangschule für den ersten Unterricht von August Reissmann« in Leipzig (C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung, R. Linnemann) erschienen und seine überaus freundliche Aufnahme von Seiten der competentesten Richter auf diesem Gebiet haben es bezeugt, dass es einem wirklichen Bedürfniss entspricht und einem Uebelstand in unserem Musikleben durchgreifend abzuhelfen berufen scheint.

Besonderes Gewicht legt dabei der Verfasser auch darauf, dass mit diesem gemeinsamen Unterricht auch die theoretische Anleitung Hand in Hand gehen kann, aber nicht etwa als Unterweisung im Componiren oder zum Schwatzen über Kunstwerk und Künstler. Die Musikbildung soll zunächst nicht die Schöpfung, sondern nur das Verständniss des Kunstwerks vorbereiten; nicht aber in der Weise, dass man dem Schüler in mehr oder weniger hochtönenden Phrasen den ideellen Inhalt der betreffenden Tonstücke darlegt; dieser Phraseologie ist vielmehr von früh mit aller Energie entgen zu arbeiten. Ein wahres Verständniss der Kunst wird immer nur durch die klare Einsicht in die Besonderheit der formellen Gestaltung des Kunstwerks gewonnen, und diese kann schon bei dem ersten Unterricht angebahnt werden. Schon an den ersten Uebungen, namentlich an den Singübungen lässt sich das eigenthümliche Verhalten der einzelnen Intervalle zu einander nachweisen; die Construktion der Tonleiter gewährt dann einen Blick in die Art der Organisation des Tonsystems, an den kleinen Liedern und Tonstücken lässt sich weiterhin auch das Verhältniss der drei Factoren musikalischer Darstellung, Melodie, Harmonie und Rhythmus erörtern und die Besonderheit der musikalischen Formgebung nachweisen. Schon auf dieser Stufe kann man den Schüler mehr als nur mechanisch beschäftigen, ohne ihn mit nichtssagender Phraseologie bekannt zu machen. Er kann hier schon einigen Einblick gewinnen in den Organismus des Kunstwerks und dieser wird und muss ihn auch technisch fördern. Es handelt sich hier um den einfachsten Apparat, der bei allen Kunsterzeugnissen derselbe bleibt, um die einfachen Urformen, die immer wiederkehren, die nur nach dem besondern Inhalt reicher werden, künstlicher und mannichfacher oder auch einfacher und einförmiger. Diese Erkenntniss aber befähigt nur allein, den ideellen Inhalt eines Kunstwerks zu empfinden und zu begreifen.

Alle diese Anforderungen gelten namentlich auch für den Gesangunter-

richt. Er leidet unter jenen Stimmübungen noch ungleich mehr als der Clavierunterricht unter den Fingerübungen. Das Pianoforte ist das Instrument, das sich dem virtuosen oben besprochenen Zuge gern und willig fügt. Seine Technik wie die Besonderheit des Klanges widerstreben ihm zum wenigsten nicht. Ein anderes Instrument aber ist die Menschenstimme; sie ist ein lebendiger Organismus; ein Organ in der höchsten Bedeutung des Wortes. Sie ist kein todter Mechanismus und bei ihrer Klangerzeugung wirken noch ganz andere Factoren mit, als der blosse Muskelapparat. Sie steht in engster Verbindung mit dem höchsten und reinsten Produkt des menschlichen Geistes, mit der Sprache. Der Gesangton schliesst sich dieser daher eng an, er giebt ihr höhere künstlerische Bedeutung, indem er sie in Vers und Reim zu künstlerischer Form abrundet und er greift da ergänzend ein, wo die Sprache nicht den vollen erschöpfenden Ausdruck für das geistige Leben, die Regungen der Seele findet; der Gesang wird dadurch zum erschöpfendsten Ausdruck innerer Zustände des Geistes.

Darf man demnach auch noch dem Standpunkt, von welchem aus die Instrumentalmusik nur als sinniges Spiel mit klingenden Tonformen erscheint, einige Berechtigung zu erkennen, so ist er doch für den Gesang verwerflich. Ueber den Instrumentalgehalt lässt sich immer noch streiten; er ist unmessbar, weil er sich jeder direkt fassbaren Schätzung entzieht, aber der poetische Inhalt des Vocalen ist nicht zu bestreiten, er breitet sich so unmittelbar aus vor unsern Augen, dass sein Vorhandensein keines Beweises bedarf. Daher erscheint auch jene Richtung und jene Methode des Gesanges, welche auch die Singstimme nur als Instrument behandelt und die Stimmübungen und Coloraturstudien zum Mittel- und Zielpunkt desselben macht, durchaus nicht anempfehlenswerth. Selbstverständlich erfordert der künstlerische Gesang gleichfalls eine vollständige Beherrschung der gesammten technischen Kunstmittel; selbst der Bravourgesang hat seine vollkommen künstlerische Berechtigung und diese sind vollständig nur mit Hülfe jener rein technischen Uebungen zu erfüllen. Allein noch vielmehr als beim Clavierspiel sind sie beim Gesange nur als Mittel zum Zweck, nicht als dieser selbst zu betrachten. Es ist mehrfach schon erwähnt worden, dass auch beim Gesange die vollständige Herrschaft über das Organ und seine Mittel durch besondere Studien, durch Tonstudien angestrebt werden kann, dass Klangschönheit und Fertigkeit durch besonders darauf berechnete Uebungen erworben werden müssen. Allein der Abschluss aller dieser Uebungen kann nicht von aussen, er muss auch beim Schüler von innen heraus erfolgen. Den individuellen Klang des bestimmten Organs mit jener absoluten Klangschönheit zu verschmelzen, ist als höchstes Produkt des künstlerischen Gesangunterrichts zu betrachten und nur so ist der Ton zu künstlerischen Leistungen zu verwerthen. Diese Verschmelzung aber ist nur am Kunstwerk zu gewinnen. Es gilt dies namentlich vom »deutschen Gesange«. Der italienische Gesang ist mehr das Erzeugniss der absichtslosen Lust am Klange; Sprache und Nationalcharakter verweisen ihn auf diese Stufe der Entwickelung. Der deutsche Gesang hat sich zu einer höhern Stufe entwickelt, indem er zugleich zum Verkünder des ganzen reich bewegten innern seelischen Lebens in seinen feinsten und geheimsten Regungen wurde. Daher erwächst für den Gesangunterricht mehr noch wie für den im Instrumentalspiel die Nothwendigkeit, von vorn herein auf das Kunstwerk und nicht nur auf die technische Ausbildung die allseitigste Rücksicht zu nehmen. Für Diejenigen, welche nicht gerade die Künstlerlaufbahn einschlagen wollen, ist das nächste und einzige Ziel des Gesangunterrichts, sie in die Schätze der gesammten Gesangsliteratur einzuweihen, damit sie sich dieselben in selbstthätiger Uebung aneignen zu bleibendem und immerwährendem Besitz. Natürlich wird dies Ziel auch nur in planmässigen Studien erreicht und diese beginnen selbstverständlich mit technischen Studien. Die Erzeugung eines schönen Tons erfolgt nicht willkürlich, sondern nur bei rechtem Gebrauch des Muskelapparats; die Funktionen desselben sind aber nicht in allen Lagen

gleich leicht und sicher zu beherrschen, einzelne Töne und Tonfolgen bereiten dem Organe grössere Schwierigkeiten als andere und so sind besondere Vocal- und Tonstudien an Vocalisen und Solfeggien geboten. Allein haben diese ihren Zweck erreicht, dann muss die Verwendung des gewonnenen Tonreichthums am wirklichen Tonstück erfolgen. Auch wenn nur die Töne des einen Registers bis zu einem gewissen Grade absoluter Klangschönheit entwickelt sind, müssen sie in einem Liede dieses Umfangs angewendet werden.

Bei der Verbindung des Worts mit dem Ton verliert dieser wieder etwas von seiner absoluten Klangschönheit, gewinnt aber an Charakter. Um diesen Verlust auf das geringste Maass zu reduciren und das neu gewonnene charakteristische Element zu steigern, sind wieder neue Uebungen nöthig, die mit Erfolg aber nur am lebendigen Wort ausgeführt werden können. So stellt sich der Plan für den Gesangunterricht dahin fest, »dass die technischen Mittel des Gesangsorgans allmälig zu entwickeln sind, dass aber ihre praktische Verwendung am Kunstwerk fort und fort Hand in Hand geht.« Wir sind so ausserordentlich reich an Liedern und Gesängen aller Art, dass es dem umsichtigen Lehrer selbst für die unterste Stufe technischer Fertigkeit nicht an Stoff für diese Methode fehlen wird. Freilich gehört dazu eine umfassendere Kenntniss des Gesammtgebiets, als die meisten Gesanglehrer sich anzueignen für nothwendig halten. Dabei darf der Lehrer sich niemals von dem durchaus unbegründeten Gesichtspunkt leiten lassen, ob der Schüler die Kunstlaufbahn verfolgen, oder als Dilettant nur Hausmusik machen will. Künstler und Dilettanten sollten nur in ihren speciellen Leistungen, nicht aber in der Schule sich unterscheiden. Der Gesangskünstler soll sich nur durch ein vortreffliches Organ und durch die erhöhte technische Fertigkeit, die er sich durch ausschliessliche Uebung und Beschäftigung in seinem Beruf erworben haben muss, vom Dilettanten unterscheiden, wie durch die von ihm zu fordernde freiere und genialere Weise des Vortrags und der Auffassung; Dinge, die mehr in der Individualität des Einzelnen begründet sind. Mit allem Uebrigen wurzeln Sänger und Sängerinnen in der allgemeinen Musikbildung. Die künstlerische Bildung ist nur eine erhöhte und erweiterte allgemeine Musikbildung, die jeder erreichen sollte. Darnach sind Zweck und Ziel des Musikunterrichts dahin festzusetzen: dass er jene allgemeine Musikbildung erreicht, aus der sich dann der Künstler mit seiner individuellen Bildung ablöst. Jene hat eben nur den Zweck, die Empfänglichkeit für das Kunstwerk zu erhöhen, den Genuss desselben zu erleichtern. Diese geht dann weiter; sie giebt Anleitung und Anregung, das Kunstwerk selbst zu schaffen, entweder ganz aus sich heraus, als Componist und Tondichter, oder es nachzuschaffen als ausübender Künstler.

Der so organisirte Unterricht wird dann auch leicht die Frage entscheiden lassen: Welche von den Schülern mit Erfolg zum Künstler weiter zu bilden sind? Während desselben werden sich die Individualitäten bereits so äussern, dass man diejenigen erkennt, die nach einer speciellen Ausbildung verlangen und bei denen eine solche erfolgreich zu werden verspricht. Die blosse Lust am Schaffen giebt allerdings noch keine Gewähr für ein wirkliches Vorhandensein von Talent; wie viele dichten ohne dichterisches Talent und malen ohne Talent für Malerei. Nicht der Schaffensdrang für sich, sondern die Art, wie er sich äussert erst lässt erkennen, ob und wie viel Begabung für eine gewisse Kunst vorhanden ist. Um den Drang, zu schaffen, hervorzurufen, dazu wirken oft sehr äussere Dinge mit, wie Lieblingsneigungen der nächsten Umgebung, die specielle Beschäftigung geliebter Personen und dergleichen mehr. Erst die wirkliche Bethätigung lässt einen sichern Schluss zu, ob für die gewählte Richtung Geschick vorhanden ist. Dies zeigt sich zunächst darin, dass der Schüler die technischen Schwierigkeiten, welche das Handwerk der speciellen Kunst mitbringt, mit spielender Leichtigkeit überwindet, dass er sich die handwerksmässige Technik rasch aneignet. Weitere Rücksicht in Bezug auf den höhern

oder geringern Grad der Begabung oder des Talents als in der Natur der Sache liegt, kann dann die Unterweisung kaum nehmen. Zunächst wird noch die Wahl des besonderen Berufs dadurch bestimmt. Das blosse Geschick für Musik befähigt natürlich nur zu einer allgemeinen Musikbildung, die der Dilettantismus erfordert. Zeigt sich jener höhere Grad für die Musik, den wir Talent nennen, so ist es zunächst gerathen, den Schüler für die praktische Musik speciell zu erziehen, ihn zum ausübenden Künstler heranzubilden.

Dass hierbei die Theorie nicht auszuschliessen ist, sei ausdrücklich erwähnt. Sie erscheint ja selbst für jene allgemeine Musikbildung nothwendig, welche der Dilettant erreichen soll, wie vielmehr der wirkliche Künstler. Ebenso nothwendig erscheint es aber auch in unserer Zeit jene Kunstjünger, welche das Vorhandensein eigenen Schaffensdranges zeigen und für die Composition erzogen werden sollen, zugleich mit der praktischen Musik vertraut zu machen. Im Allgemeinen also wird der Grundsatz festzuhalten sein, praktisch und theoretisch durchgebildete Künstler zu erziehen. Die Unterweisung kann im Grunde nicht Virtuosen und auch nicht Componisten bilden wollen. Sie kann nur die nöthige Anweisung dazu geben, damit Talent und Genie gleich in die ihnen natürlich vorgezeichnete Bahn geleitet werden.

Hier nun müssten unsere Conservatorien ausserordentlich einflussreich werden, wenn sie in dieser Weise den Gesammtunterricht organisirten. Sie böten alle Mittel, jene Durchbildung zu erreichen, die dem Privatunterricht natürlich schwerer zugänglich, wenn nicht ganz unerreichbar ist. Die Lehre der musikalischen Composition müsste natürlich die Grundlage des gesammten Unterrichts sein und alle Schüler müssten daran Theil nehmen. Wie oben schon erwähnt wurde, kann es nicht Absicht sein, Componisten zu erziehen, diese lassen sich eben nicht erziehen; der Unterricht kann sich nur darauf beschränken, die Schüler in die eigenste Natur des Darstellermaterials einzuführen, sie mit den Gesetzen vertraut zu machen, unter denen es bestimmte Formen gewinnt und dadurch zum Träger höherer Idee wird. Die Lehre kann nur die technischen Voraussetzungen erledigen, unter denen das Kunstwerk entsteht, und das ist nicht nur für diejenigen nothwendig, welche als wirklich selbstschaffende Künstler auftreten wollen, sondern auch für die, welche den Beruf des ausübenden Künstlers erwählt haben. Diese bedürfen der vollständigen Einsicht in die Compositionstechnik nicht weniger als jene; nur dass sie sich diese dann selbst aneignen in fortlaufenden energischen Studien; das ist für die praktischen, für die ausführenden Musiker nicht nothwendig. Während es für jene, welche selbst schaffen wollen, absolut nothwendig ist, um sich die gesammte Technik anzueignen, die contrapunktischen, rhythmischen und melodischen Studien, die Studien zur Erlernung der Instrumentation und Bildung der Formen praktisch selbstthätig durchzumachen, genügt es für die Kunstjünger, welche sich der ausübenden Musik zuwenden, vollkommen, wenn sie eine vollständige Einsicht in die Sache erhalten, ohne dass sie diese Formen auch selbstthätig erzeugen lernen.

Die Einführung in die Natur des Materials und die Formen, in denen es sich darstellt, bezeichneten wir als Hauptziel dieses Unterrichts in der Composition, dies aber wird sich nicht erreichen lassen, wenn diese Studien nicht zugleich auch praktisch ins Leben treten und dazu ist es nothwendig, dass die Compositionsschüler auch am Gesangunterricht Theil nehmen müssen. Es dürfen dabei auch die nicht ausgeschlossen werden, welche keine oder doch nur schlechte Stimmen haben. Singen kann jeder lernen, auch wenn kein besonders günstiges Organ und keine Anlagen vorhanden sind; denn hierauf kommt es hierbei auch gar nicht an, sondern nur darauf, dass der Schüler überhaupt singen lerne, weil das Verständniss der Gesangstechnik die schöpferische Thätigkeit ungemein unterstützt, und weil gerade zum Studium einer Reihe der herrlichsten Meisterwerke die selbständige Gesangsthätigkeit unerlässlich ist. Daher erscheint auch für den Compositionsschüler die Selbstbetheiligung an der

Ausführung der grössten Meisterwerke aller Jahrhunderte von unberechenbarem Vortheil. Deshalb müsste an jeder bedeutenden Musikschule ein Sängerchor gebildet werden und selbstverständlich auch ein Instrumentalchor, welche in stufenweiser Reihenfolge durchaus nach einem bestimmten Plan, möglichst mit der übrigen Unterweisung Hand in Hand, die Meisterwerke aller Jahrhunderte den Schülern zu lebendiger Anschauung bringen. Es genügt nicht, in sogenannten Musikabenden einige Werke für Kammermusik oder etwas Haus- oder Salonmusik in buntester Weise vorzuführen, oder wohl auch öffentliche Aufführungen von grösseren Werken in charakterlosester willkürlichster Unordnung aufzuführen, das befördert nur das dilettantische Musikmachen und das Tändeln mit Musik. An diesen Schulen müssen die grossen Meisterwerke von Bach und Händel die Grundlage dieser Studien bilden, die Werke von Haydn, Mozart, Beethoven und die der neuern von Schubert, Mendelssohn und Schumann gruppiren sich dann um jene beiden grössten Meister.

Dabei ist dann auch Gelegenheit gegeben, die Schüler das, was sie selber geschrieben haben, wenn der Lehrer es zweckmässig hält, hören zu lassen, damit sie die Wirkung beachten lernen. Wenn eine Schülerarbeit einigermassen den Anforderungen entspricht, sollte man immer Gelegenheit suchen, sie auszuführen, weil dadurch der Schüler weit mehr gefördert wird als durch haarscharfe Unterweisungen. Mit diesen praktischen Uebungen aber müsste die gewissenhaft geleitete Kritik verbunden werden. Ueber alle derartige Uebungen müssten die Musikschüler in besonderen Stunden mündlich oder in besondern Arbeiten schriftlich referiren; nicht etwa, um Kritiker auszubilden — obgleich dies auch kein geringer Gewinn für das öffentliche Musikleben wäre, wenn die öffentliche Kritik durch technisch gebildete Fachmänner ausgeübt würde — sondern namentlich, um die Selbstthätigkeit anzuregen. Die Verschiedenheit des Alters und der Begabung werden die verschiedensten Urtheile hervorbringen und dem Lehrer wird es dann überlassen sein, zu berichtigen oder zu bestätigen und aus der Vielheit der Urtheile ein allgemeines Gesammturtheil zu gewinnen. Vom grössten Nutzen aber müssen diese Uebungen für die Schüler werden, deren Arbeiten die erste Feuerprobe vor so geleiteten jugendlichen Kritikern zu bestehen haben. Wenn es der Lehrer versteht, diese Uebungen recht zu leiten, müssten sie zu einer so fördernden Selbstkritik führen, wie keine andere Uebung und die jugendlichen Künstler würden einen mehr objektiven Standpunkt gewinnen, von dem aus sie früher Erfolge erringen würden, als es jetzt der Fall ist. Selbstverständlich muss ferner jeder Compositionsschüler auch das Clavierspiel üben, da es jedenfalls das für unsre gegenwärtige Musikpraxis zweckmässigste Instrument ist. In seinem grossen Umfange, der fast das gesammte, in unserer praktischen Musik verwendbare Tonmaterial umfasst, und der leichten mehr- und vollstimmigen Behandlung, welche es zulässt, bietet es für alle Zweige der Composition die sicherste Stütze. Daneben wird es fast bei jeder praktischen Beschäftigung, der sich der Kunstjünger zuwendet, gefordert. Er mag als Lehrer, Dirigent oder selbst als Orchestermitglied sich am öffentlichen Musikleben betheiligen, eine gewisse Fertigkeit in der Behandlung des Clavieres wird ihm seine Stellung entschieden erleichtern.

Von ausserordentlichem Vortheile wird es dann für den Kunstjünger sein, wenn es ihm möglich ist, daneben auch noch eins oder das andere der übrigen Instrumente, der Orchesterinstrumente zu erlernen. Es soll damit durchaus nicht jenem Allerweltsmusikantenthum das Wort geredet werden, das eine ganze Reihe von Instrumenten mit gleicher Unzulänglichkeit traktirt, ohne auf einem etwas Erhebliches zu leisten. Das eine Instrument müsste immer das besonders bevorzugte bleiben, die andern werden nur nebenbei geübt. Schon die Technik der Composition erfordert eine gewisse Vertrautheit mit den übrigen Instrumenten; mehr aber noch als dies macht der Umstand die Beschäftigung mit einer grössern Anzahl von Musikinstrumenten wünschenswerth, dass die ausschliessliche Uebung eines Instruments leicht eine einseitige Richtung

erzeugt, welche das Talent nicht zu voller Entfaltung gelangen lässt. Das ist an einer Reihe von Meistern nachzuweisen. Bach's und Händel's objektive Grösse wurde durch ihr vielseitiges Musiciren und ganz besonders durch das Instrument der Instrumente, die Orgel, ganz ausserordentlich gefördert; auch bei Haydn und Mozart sind ähnliche Einflüsse nachzuweisen, und sie wie Beethoven standen noch unter direkter Einwirkung des gewaltigern Orchesterorganismus. Bei den jüngern Meistern begann das Clavier seine verengende und einschränkende Herrschaft und diese erzeugte dann in Chopin eine so subjektiv zugespitzte einseitige Richtung, dass unter ihr nur noch die kleinsten Formen gedeihen und schliesslich auch diese noch zertrümmert werden müssen. Auch an dem grossen Geigenmeister Spohr wäre nachzuweisen, dass die einseitige Beschäftigung mit einem Instrument auch ein bedeutendes Talent nicht zur vollen Entwickelung kommen lässt; dass es unter den glänzenden Klängen desselben gewissermassen verkommt. Es muss wiederholt werden, nicht bis zur wirklich künstlerischen Ausführung möge der Kunstjünger auch andere Instrumente zu spielen erlernen, sondern nur, um jener einseitigen Beschäftigung mit seinem Hauptinstrument ein Gegengewicht zu bieten und ihn vor dem Versinken in einseitiger Richtung zu bewahren. Der Clavierspieler muss so viel Geigen- oder Cellostudien machen, um seine betreffende Stimme im Quartett oder Trio u. dergl. ausführen zu können. Ueberhaupt erwächst auch dem Virtuosen hierdurch schon Gelegenheit, sich mehrseitiger auszubilden, indem Geiger- und Clavierspieler fleissig Kammermusik: Duos, Trios, Quartette u. s. w. üben, um so mehr, als sie damit zugleich vorwiegend Musik der ernstesten, edelsten und höchsten Art pflegen. Die Geiger müssen fernerhin auch viel im Orchester spielen, wenn sie sich allseitiger entwickeln sollen. Alle diese Bedingungen müssten unsere Conservatorien und Musikschulen erfüllen, aber in planmässiger Ordnung, so dass immer die eine Disciplin die andere ergänzt; was darin bis jetzt geschieht, ist nicht der Rede werth und meist dem Zufall und gutem Glück anheimgestellt.

Diese Anforderungen erscheinen um so weniger übertrieben, als sie bei zweckmässiger Anordnung durchaus nicht so schwierig zu erfüllen sind. Namentlich wäre es bei den betreffenden Instituten sehr leicht, durch eine verständigere Organisation, als sie in der Regel haben, diese harmonische Durchbildung zu erreichen. Wenn der Leiter einer solchen Anstalt die Ziele überschaut und fest vor Augen behält, wird es ihm nicht schwer werden, alles so zu ordnen, dass die einzelnen Disciplinen auch so ineinander greifen, um das Gesammtziel leicht zu erreichen; wenn aber ein gemeinsamer Wille eine solche Anstalt leitet, werden auch die einzelnen Lectionen einander ergänzen und fördern, so dass aus der Summe aller dann jene allgemeine künstlerische Durchbildung als glänzendstes Resultat hervorgeht.

Dann aber dürfen auch die beiden Disciplinen nicht fehlen, welche diese Bildung eigentlich erst abschliessen und die in unserer Zeit zugleich zu den mächtigsten Förderern der ganzen Musikentwickelung werden müssten: Aesthetik und Musikgeschichte. Beide aber sind gerade an unsern bedeutendsten Instituten verwahrlost wie keine andere.

In früheren Jahrhunderten wurde die Tonkunst eben nur als Kunst gefasst und nur in der einen Richtung weiter geführt. Die Meister aller Schulen älterer Zeit, wie sehr sie auch in der speciellen Ausführung abweichen, kommen doch alle in dem einen Ziele überein, dass sie ihre Ideen, wie verschieden sie auch sein mochten, in kunstvollen möglichst streng gefügten Formen darlegen, und doch hatten auch sie das Bedürfniss, sich hierüber wie über ihre speciellen Aufgaben durch reflektirende Untersuchungen Klarheit zu verschaffen. Nicht nur bei den Theoretikern, sondern auch bei den Meistern der niederländischen und der italienischen Schulen finden wir zahlreiche Beweise dafür, dass sie die Ziele und Bedeutung unserer Kunst sich ästhetisch zurechtlegten, obgleich sie durch die ganze Praxis direkt darauf hingeführt wurden. Auch aus der spätern

Zeit, welche besonders als die Zeit des naiven Schaffens bezeichnet wird und von jenem Meister derselben, der als Typus desselben gilt, Joseph Haydn, oder von jenem, bei dem alles nur geniale Eingebung zu sein scheint, Mozart, wissen wir, dass sie nicht in so naiver Bewusstlosigkeit schufen, wie man in der Regel annimmt, sondern dass sie auch über ihre Kunst dachten, um den ihrer Zeit entsprechenden Standpunkt zu gewinnen. Seitdem hat sich die ganze Entwickelung in mannichfacher Richtung zertheilt, ihr anfangs einheitlicher Strom hat sich in viele Arme, der ursprünglich einheitliche Stamm in viele Aeste ausgebreitet, so dass es nicht mehr so leicht ist, die Hauptrichtung, die doch jeder Kunstjünger einschlagen muss, zu erkennen, und dass es eines förmlichen Orientirungsprozesses bedarf, um die gesunden, vom Stamm aus treibenden Aeste von den krankhaften Auswüchsen, um die zu beachtenden Nebenflüsse von den sich verlaufenden trüben Gewässern zu unterscheiden. Diese Zurechtweisung aber müssen Aesthetik und Geschichte übernehmen. Beide dürfen dann freilich nicht, wie meistentheils bisher geschehen, sich damit begnügen, den Eindruck, den das Kunstwerk macht, in einige tönende Phrasen zu bringen. Die Aesthetik, als die Lehre vom Schönen, muss nachweisen, welche Bedingungen ein Kunstwerk erfüllen muss, um als solches gelten zu können, sie muss die ewigen Gesetze zu ergründen suchen, nach welchen die Kunst überhaupt erst zur Kunst wird. Wir fanden diese ebenso im Material begründet, in welchem sie formt, als in den Formen selber, die sie hervorbringt, und fanden, dass sie bestimmten Ideen dienstbar werden, als deren Ausdruck sie dann erscheinen. In diesem Sinne wird die Aesthetik zum Gesetzbuch für die Kunst und die Künstler, das diesem die nöthige Anleitung giebt für seine weitere gesammte Wirksamkeit und das auch zugleich den Laien auf jenen einzig begründeten Standpunkt stellt, auf welchem allein er die Kunst und das Kunstwerk erfolgreich zu geniessen im Stande ist, ohne die in seiner Individualität etwa bedingten Störungen und Trübungen.

Die Musikgeschichte giebt dann Gelegenheit zur praktischen Anwendung der hieraus gezogenen Theorien des auf diesem Wege gewonnenen Maassstabes. Sind diese richtig, so müssen sie in der Geschichte ihre Bestätigung finden. Sie zeigt, dass die Grundprinzipien durch alle Phasen und Jahrhunderte der Entwickelung immer dieselben bleiben, dass nur die specielle Art der Erkenntniss und Anwendung eine andere wird. Die Musikgeschichte zeigt, dass jedes Jahrhundert und jeder Meister ihre eigene Mission erfüllen, dass sie die ewigen Gesetze der Kunstgestaltung immer nur in anderer Anwendung versuchen und sie führt damit kommenden Zeiten und Geschlechtern die eigene Aufgabe vor die Augen. Diese vollständige Einsicht nur in das innerste Wesen der Kunst, welche die Aesthetik uns giebt und die umfassende Erkenntniss der Entwickelung, welche uns die Geschichte gewährt, sind im Stande, dem Künstler der Gegenwart seine Stellung klar zu machen und nur wer diese erkannt hat, wird thätig eingreifen können in die Entwickelung der Kunst unserer Tage. Wem diese Einsicht verschlossen bleibt, kann kaum etwas anderes werden als ein — Virtuos oder — ein Dilettant.

In wenig Worte zusammengefasst lässt sich nach alledem die Aufgabe des Musikunterrichts dahin festsetzen: Er soll jene allgemeine Musikbildung als Ziel feststellen, die es zunächst möglich macht, die vorhandenen Kunstwerke mit dem nöthigen Erfolge zu geniessen und auch auszuführen. Schon in Bezug auf die Ausführung fanden wir dann einen zwiefachen Standpunkt, den des Dilettanten und den des Künstlers von Beruf, die in der Weise der Ausführung geschieden sind. Wie der Künstler schon hier sich von der allgemeinen Musikbildung abheben soll, so soll er weiterhin auch dahin gelangen, das Kunstwerk zu schaffen und hierzu fanden wir eine Reihe theoretischer und praktischer Studien nothwendig, die aber alle Hand in Hand gehen müssen, um ihm die höchste Ausbildung für seinen Beruf zu geben. Es erschien uns nothwendig, dass er nicht nur in die Technik der Composition eingeführt

werden, damit er die nöthige Einsicht gewinnt, sondern er muss sie sich in praktischer Selbstthätigkeit zu eignem Können aneignen. Weiterhin fanden wir für nöthig, dass er ausser ernsten Gesangstudien auch Clavierstudien unternimmt; dass er sich ferner auch mit der Technik der übrigen Instrumente vertraut macht und dass er endlich auch Aesthetik und Musikgeschichte in den Bereich seiner Studien zieht. Nur so wird ein Künstler erzogen, der Bedeutung gewinnen kann für die Entwickelung der Kunst seiner Zeit.

Untersatz, auch Major, Majorbass, *Maxima pibata*, 10 oder 5 metr., ist ein, in grossen Orgelwerken im Pedal stehendes gedecktes Labialregister von Holz mit weiter Mensur. Der Ton dieser Stimme giebt den 5—2, 5— und 1,25 metrigen Pedalstimmen Deutlichkeit und Fülle und ist dem des Subbasses sehr ähnlich.

Unterschlag oder Rückfall werden die absteigenden Nachschläge genannt.

Untersetzen heisst beim Fingersatz der Tastinstrumente, den Daumen unter den Fingern wegziehen und eine Taste erfassen, um so die übrigen Finger wieder für die weiter liegenden Tasten nach oben oder nach unten frei zu machen. Bei der rechten Hand wird der Daumen für die aufwärtsgehende, bei der linken für die abwärtsgehende Tonfolge untergesetzt; bei jenem werden die obern, bei diesem dann die untern Töne den andern Fingern dadurch erreichbar. Beim Pedalspiel bei der Orgel wird das Untersetzen dadurch bewirkt, dass sich der eine Fuss hinter der Ferse des andern vorbei bewegt.

Unterstimme heisst in mehrstimmigen Sätzen die tiefste Stimme; aber diese ist nicht immer der Bass. In der allgemeinen Organisation des Chors nur bildet der Bass die tiefste Stimme. Wir stellen aber auch Chöre ohne Bass zusammen, deren Unterstimme dann eine andere tiefste Stimme bildet. Beim zweistimmigen Frauenchor ist der Alt oder zweite Sopran die tiefste Stimme; beim dreistimmigen, aus zwei Sopranen und einem Alt zusammengesetzten, der Alt; beim vierstimmigen Frauenchor der zweite Alt; bei einem aus Sopran, Alt und Tenor zusammengestellten Chor bildet der Tenor die tiefste Stimme u. s. w. Noch mannichfacher sind natürlich die Zusammenstellungen beim Orchester. Für dies sind Bassinstrumente ausser dem Contrabass und Cello das Fagott und Contrafagott, die Bassposaune und Basstuba und wohl auch die Pauke; aber unter Umständen bilden auch die Hörner oder die zweite Clarinette u. s. w. zeitweis die tiefste Stimme.

Untertasten heissen bei unsern, noch nach der gewöhnlichen Weise eingerichteten Tasteninstrumenten die längeren, jetzt meist weissen Tasten, welche für die Töne der diatonischen Tonleiter bestimmt sind. Die für die chromatischen Halbtöne bestimmten kürzeren (schwarzen) Obertasten liegen so, dass sie bedeutend zurückstehend über die Fläche der weissen zu liegen kommen. Es ist bekannt, dass bei älteren Flügeln die Untertasten schwarz und die Obertasten weiss waren. In neuerer Zeit ist wieder der Versuch gemacht worden, die chromatische Tonleiter auch zur Grundlage der Tastatur zu machen und die Tasten für sie auf einer Fläche aneinander zu reihen. (Hierüber s. im Supplementband: Neu-Claviatur.)

Unterziehen nennt man die fehlerhafte, zu tiefe Intonation eines Sängers im Gegensatz zum Ueberziehen. Es kann dies verschiedene Gründe haben und passirt oft Sängern, welche sonst keine Neigung zum Detoniren, zum Unreinsingen haben; es ist dann meist die Folge von Indispositionen oder auch einer falschen Athemgebung. Ist der Sänger etwas matt, dann werden ihm namentlich die Töne im Stimmbruch und an den Grenzen der Register überhaupt nicht leicht, rein zu singen. Die Ermüdung des Muskelapparats zeigt sich hier am frühesten, indem die Töne etwas zu tief schweben. In der Regel ist damit auch eine lahmere Athemgebung verbunden, welche die normale Schwingung der Stimmbänder gleichfalls beeinträchtigt. Häufig trägt diese allein am Unreinsingen die Schuld. Wird der Ton mehr gehaucht als mit festem Ansatz genommen, so ist er meist unrein; dieser Fehler ist dann

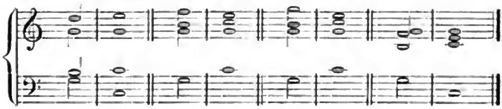
sofort beseitigt, wenn der Sänger scharf articulirt. Es erscheint überhaupt immer sicherer, den Grund des Detonirens hier und nicht im Gehör zu suchen. Wir haben an mehreren Stellen gezeigt, dass dies allerdings beim Sänger sehr geschärft sein muss, damit er das Organ anleiten kann, den richtigen Ton zu treffen; allein um die oben erwähnten Schwächen des Organs zu heben, dazu kann das Ohr dann nicht viel mehr thun. Sänger mit sehr feinem Gehör vermögen doch selten zu unterscheiden, ob sie unrein singen; sie hören sehr wohl, ob sie falsch singen, aber weit seltener, ob der Ton auch eine Schwebung zu hoch oder zu tief ist. Hier kann der Lehrer vielmehr thun als der Schüler. Jener muss die speciellen Gründe des Unreinsingens zu erforschen suchen, ob diese in dem noch nicht intim genug hergestellten Verhältniss zwischen Ohr und Stimme zu suchen ist, oder in fehlerhafter Tongebung oder ungenügender Athemführung, und darnach müssen systematische Uebungen angestellt werden. Im ersteren Falle erweisen die unter dem Artikel: Treffübungen verzeichneten Uebungen sich sehr zweckmässig, namentlich wenn diese auch mehrstimmig unternommen werden können. Für Athemführung und Tongebung genügen dann die üblichen Unterweisungen und Uebungen. Gegen momentane Indisposition kann nur der eigene feste Wille des Sängers Abhülfe schaffen. Beim mehrstimmigen Gesange ist das Unterziehen gewöhnlich durch die Stimmen verursacht, welche den Leitton zu matt nehmen; und daneben durch die, auf welchen die Modulation hauptsächlich beruht; deshalb muss der Dirigent besonders auf diese achten, muss sie der besondern Sorgfalt der Sänger anempfehlen.

Unveränderlicher Vorschlag wird wohl auch der kurze Vorschlag genannt, weil er nicht auch wie der lange von verschiedener Zeitdauer sein kann. Beim langen Vorschlage wird die Zeitdauer bekanntlich durch die Note bestimmt, vor der er steht; ist diese zweitheilig, so gilt er die Hälfte derselben; vor einer dreitheiligen zwei Drittel ihres Werthes, und ist noch eine gleichstufige an die Hauptnote angebunden, so gilt der Vorschlag den vollen Werth der Hauptnote; der kurze Vorschlag wird dagegen immer so kurz angegeben, dass seine Zeitdauer schon nicht mehr zu bestimmen ist; daher heisst er im Gegensatz zu jenem, dem langen, dessen Zeitdauer eben veränderlich ist, auch der unveränderliche.
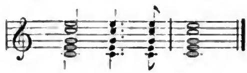
Unvollkommene Consonanzen sind die grosse und kleine Terz und die Sext, deren mathematische Schwingungsverhältnisse bereits weiter ab von der ursprünglichen Einheit liegen und daher zusammengesetzter erscheinen als die vollkommenen Consonanzen, die Octav, Quint und Quart; dabei sind sie doch immer noch einfach genug, um als Consonanzen gelten zu müssen. Dem entspricht auch ihre Anwendung in der Praxis. Die vollkommenen Consonanzen vertragen in den Temperaturen wie die Octave gar keine oder doch nur geringe Abweichungen von der mathematischen Reinheit, die unvollkommenen lassen grössere Differenzen zu, ohne das Gehör zu beleidigen oder auch nur als Trübungen zu erscheinen. Weiterhin erscheint als charakteristisches Merkmal, wodurch sie sich von den vollkommenen Consonanzen unterscheiden, dass sie in zwei Gattungen als gross und klein eingeführt werden können, ohne den Charakter als Consonanz zu verlieren. Die grosse Terz und grosse Sext können in die kleine Terz oder Sext verengt werden, ohne dass sie ihren consonanten Charakter verlieren, während die vollkommenen Consonanzen durch eine derartige Veränderung zu Dissonanzen werden. Auf diesen Wahrnehmungen beruhen bekanntlich hauptsächlich die Regeln des reinen Satzes, dass: vollkommene Consonanzen einander nur in der Gegen- oder Seitenbewegung folgen können; dass von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen nur in der Gegen- oder Seitenbewegung geschritten werden darf, während von einer vollkommenen zu einer unvollkommenen ebenso von einer unvollkommenen zu einer andern unvollkommenen auch noch neben der

Gegenbewegung und der Seitenbewegung auch noch die gerade Bewegung gestattet ist.

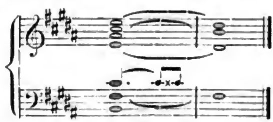
Unvollkommener Ganzschluss. Der vollkommene Ganzschluss besteht bekanntlich aus der unmittelbaren Folge des Dominantseptimenaccordes und des Dreiklangs; unvollkommen nennt man ihn, wenn der Dreiklang nicht in der Octavlage, als der befriedigendsten, sondern in der Terz- oder Quintlage angewendet wird:
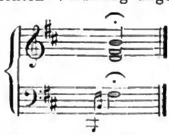


Die Meister der Instrumentalmusik wussten diesen unvollkommenen Ganzschluss rhythmisch bedeutsamer und gewichtiger zu machen:



während den Romantikern in ihm eines der wirksamsten Mittel erwuchs zur charakteristischen Darstellung jener romantischen Unendlichkeit, welche mit dem Schluss erst oft die weitesten Perspectiven eröffnet und die Phantasie anregt, diese auszufüllen. Einzelne Romantiker, allen voran Robert Schumann, haben diesen unvollkommenen Schluss noch unvollkommener gemacht, indem sie ihm sogar den Grundton entziehen:



oder diesen doch nur als leichten Vorschlag angeben:



Selbst im Orchester wusste der genannte Meister einen derartigen unvollkommenen Schluss zu erzielen, indem er die Quint den stärker schallenden Instrumenten zuertheilte und damit den von weniger kräftigen ausgeführten Grundton verhüllte.

Unzelmann, s. Bethmann.

Unzer, Johann August, Dr. med., geboren zu Halle am 29. April 1727, starb zu Altona am 2. April 1799. In dem von ihm herausgegebenen Wochen-Journal »Der Arzt« befindet sich im siebenten Bande eine Abhandlung über die Musik in Bezug auf die Medicin. Im Auszuge hat dieselbe Hiller in: »Wöchentliche Nachrichten über Musik«, 1770, S. 307—311, 315—319 und 323—325 aufgenommen.

Uomo, ital. *Primo uomo,* ist der erste Tenorsänger bei der italienischen Oper, wie die Prima Donna die erste Sopranistin und die Prima Donna assoluta die einzige erste Sopranistin ist.

Upmark, N., ein schwedischer Gelehrter, Professor an der Universität Upsala

im Anfange des 18. Jahrhunderts, hat eine Dissertation veröffentlicht: »*Musica priscarum gentium*« (Upsala, 1708, in 4°).

Urania = die Himmlische, eine der neun Musen. Als Muse der Sternkunde wurde sie mit einem Globus abgebildet.

Uranikon = das Himmlische, nannte Fr. von Holbein in Wien ein von ihm 1806 construirtes Instrument, das aus zwei Harfen bestand, deren Saiten durch Tasten klingend gemacht wurden.

Uranion nannte A. Buschmann ein von ihm (1810) erfundenes, dem Melodion (s. d.) ähnliches Instrument. Es ist 4 Fuss lang, 2 Fuss breit und $1^1/_2$ Fuss hoch und hat einen Umfang von $5^1/_2$ Octaven, von *F* bis c^4. Der Ton, der sehr angenehm, gesangreich und aller dynamischer Modificationen fähig ist, wird durch Reibung eines mit Tuch bekleideten Cylinders aus hölzernen Stäben gelockt. Buschmann war ein Posamentirer und wohnte in Friedrichsroda bei Gotha; er fand Vergnügen am Pianofortebau und baute selbst mehrere derselben. Einzelne Enthusiasten sahen in dem Uranion das Instrument, das berufen sein sollte, das Pianoforte zu verdrängen, doch vermochte es durchaus nicht weitere Verbreitung zu finden.

Urban, Christian, Raths- und Stadtmusikant zu Elbing, wo er am 16. Octbr. 1778 geboren wurde, kam 1824 nach Berlin und ging später als Musikdirektor nach Danzig und dann nach Elbing. Er gab folgende Schriften heraus: »Theorie der Musik nach rein naturgemässen Grundsätzen« (Königsberg, Hartung, 1824, ein Band in 8°, 274 S.). 1826 mit neuem Titelblatt von Ewert neu herausgegeben. Eine Einleitung zum genannten Buche erschien in Elbing 1823 unter dem Titel: »Ueber die Musik, deren Theorie und den Musik-Unterricht u. s. w.« Später veröffentlichte Urban noch: »Ankündigung meines allgemeinen Musikunterrichts-Systems und der von mir beabsichtigten normalen Musikschule« (Berlin, Krause, 1825, 16 Seiten in 8°). Von seiner praktischen Musik kennt man: die Musik zu Schiller's »Braut von Messina« und die Oper »Der goldene Widder«.

Urban, Friedrich Julius, ein trefflich durchgebildeter Musiker und ausgezeichneter Gesanglehrer, wurde als der Sohn eines wohlsituirten Kaufmanns am 23. Decbr. 1838 zu Berlin geboren. Er zeigte schon in seinen frühesten Kinderjahren eine ungewöhnliche Neigung zur Musik und der Vater, welcher sehr musikalisch war, liess ihm und dem um etwas älteren Sohne Heinrich im Alter von sechs und sieben Jahren schon den ersten musikalischen Unterricht auf der Violine ertheilen. In seinem achten Lebensjahre trat Urban als Solosopranist in den königl. Domchor, dessen Leistungen damals unter August Neithardt's Direktion auf dem Culminationspunkt standen. Die Kunstreisen dieses Instituts führten ihn in die grössten Städte Deutschlands und im Jahre 1850 nach England. Später hielt er sich längere Zeit in Holland auf. Die weitere künstlerische Ausbildung erhielt er unter Leitung des königl. Concertmeisters Hubert Ries im Violinspiel, in der Composition und im Clavierspiel durch den als Dommusikdirektor zu Halberstadt verstorbenen Richard Hellmann, im Contrapunkt durch Professor Ed. Grell, im Gesange hauptsächlich durch den Chordirektor an der königl. Hofoper Elssler und den Kammersänger Professor Mantius, in der Rhetorik durch den Hofschauspieler Berndal. Seit 1860 ist Urban in Berlin als einer der gesuchtesten Gesanglehrer thätig. Im Jahre 1862 verlieh ihm der Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha die Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande. Von 1862—1873 war er Dirigent eines grösseren Gesangvereins. Zu gleicher Zeit folgte er dem Rufe als Gesanglehrer an mehrere königliche und städtische höhere Unterrichtsanstalten. Seine im Druck erschienenen Compositionen finden beifällige Aufnahme; das »Schilflied«, op. 12, ist populär geworden. Besondere Erwähnung verdient sein Lehrbuch: »Die Kunst des Gesanges«, das bis jetzt in vier Heften (Potsdam, Verlag von P. Gustedt) erschien und, einzig in seiner Art, den zwei- bis achtstimmigen Gesang in einer vortrefflichen, allgemein anerkannten Methode be-

handelt. Das Werk ist weit verbreitet und hat namentlich in den höheren Schulen bereits zu ausgezeichneten Resultaten geführt.

Urban, Heinrich, Bruder des Vorigen, geboren am 27. August 1837 in Berlin, ein vorzüglicher Violinspieler und fleissiger Componist; als Knabe Altist im königl. Domchor, später Accessist der königl. Kapelle, Schüler von Hub. Ries, Ferd. Laub, Richard Hellmann u. s. w. Behufs seiner Ausbildung hielt er sich längere Zeit in Paris auf. Von seinen gedruckten und zur öffentlichen Aufführung gelangten Instrumentalwerken sind zu nennen: die Ouverturen zu Schiller's »Fiesco«, zu einem »Fastnachtspiele«, »Sheherazade«, die Symphonie »Frühling«, ein Violinconcert u. s. w. Ausserdem hat er viele Lieder, Duette und Terzette geschrieben. Er lebt gegenwärtig, wie sein Bruder, in Berlin.

Urbani (...), italienischer Componist, liess sich 1776 in Edinbourgh nieder und gab dort mehrere Sammlungen schottischer Melodien mit Clavierbegleitung heraus, darunter: »*Vocal anthology*« (Edinburg, 1782). »*Scotch songs and duets*«, erster, zweiter und dritter Band (London, Clementi). Ausserdem componirte er selbst Lieder und Balladen, in denen er den schottischen Stil nachahmte, z. B. »*The red Rose*«, Ballade, 1784. Urbani siedelte später nach Dublin über, wo er auch 1816 starb. Er schrieb dort die beiden italienischen Opern »*Il Farnace*« und »*Il trionfo di Clelia*«.

Urbano, Ordensbruder eines Minoritenklosters, war zugleich Orgelbauer und unter dem Namen Urbano da Venetia im 15. Jahrhundert thätig. 1420 baute er eine Orgel, die für vorzüglich galt, in der Hauptkirche zu Treviso; später eine nicht minder berühmte in der Markuskirche zu Venedig, welche noch 1604 vorhanden war und nach dem Chronisten Stringa die Inschrift trug: »*Opus hoc rarissimum Urbanus Venetus*«. Diese Orgel war mit Malereien von Franciscus Tachoni versehen, welche das Datum 24. Mai 1490 trugen. Leider ist nichts von dem alten Kunstwerk erhalten worden, als es 1671 durch eine neue Orgel von De Beni aus Verona ersetzt wurde.

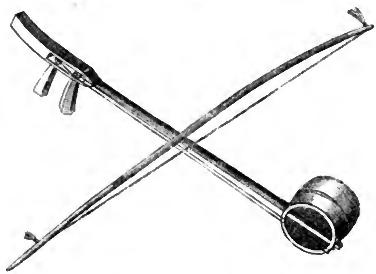
Urèna, Pedro d', auch Uregna, ein Spanier, war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geboren und von Geburt an blind. In dem Kloster Espina legte er seine Gelübde ab. 1620 verfasste er eine Abhandlung, die in drei Ausgaben erschien, und in welcher er (nach Arteaga in Italien der Erste) den sechs Silben des Guido von Arezzo eine siebente zusetzte. Der Titel heisst: »*Arte nueva della musica inventada per San Gregorio, desconcertada Anno* 1022 *por Guido Aretino, restituida a su primera perfeccion Anno* 1620 *por Fray Pedro de Urena, y reducida a este breve Compendio Anno* 1644 *por I. C. etc.*« (En Roma for Fabio de Falco, 1669, in 4°). Ein Abriss des Werkes wurde von Caramuel von Lobcomitz 1645 zu Wien veranstaltet. Das Werk wurde in allen spanischen Klöstern zum Gebrauch angeschafft.

Urfey, Thomas d', Sänger, der in London in den Wein- und Bierhäusern heimisch war, um dort seine Balladen und lustigen Lieder zur Zither abzusingen. Er lebte zur Zeit der Regierung Karl's II., in dessen Gegenwart er auch wiederholt seine Gesänge vortrug. Auch sammelte und veröffentlichte er diese und gab sie unter dem sonderbaren Titel heraus: »*Wit and Mirth, or Pills to purge melancholy, being a collection of the best merry Ballads and songs, old and new, fitted to all humours, having each their proper tune for either voice or instruments*« (London, 1719). Das Portrait des Autors befindet sich vor der Sammlung. Urfey starb in ziemlich hohem Alter am 26. Februar 1726.

Urhan, Chretien, geboren zu Montjoie bei Aachen am 16. Febr. 1790, zeigte schon früh sehr glückliche Anlagen für die Musik und componirte bereits als zwölfjähriger Knabe ohne Anleitung, nur von seinem Vater im Violin- und Clavierspiel unterrichtet, Variationen und andere kleine Stücke. In Aachen hörte ihn 1805 die Kaiserin Josephine, nahm ihn in Protektion und liess ihn in Paris von Lesueur in der Composition unterrichten. Bald machte sich U. in Concerten als Violinist bemerkbar und brachte durch treffliche Ausführung namentlich die Maiseder'schen Compositionen zur Geltung. Auch die bereits

aus der Mode gekommene *Viola d'amour* brachte er noch einmal wieder zu Ansehen. Meyerbeer schrieb das *Viola d'amour*-Solo in den Hugenotten speciell für Urhan. In den historischen und den Concerten des Conservatoriums zu Paris spielte er häufig auf der *Viola d'amour* und der mit fünf Saiten bespannten *Viola d'alto*, auf welcher er schöne Effekte erzielte. Auch als Quartett-Spieler war er höchst geschätzt und gesucht. 1816 trat er als Bratschist, später als Soloviolinist in das Orchester der Oper. Auch verwaltete er längere Zeit in der Kirche St Paul das Amt des Organisten. Von seinen Compositionen sind gedruckt: »*Premier et deuxième quintettes romantiques pour deux violons, deux altos et violoncelle*« (Paris, Richault). »*Quintettes pour trois altos, violoncelle, contrebass et timbales ad libitum*« (ibid.). »*Elle et moi, duo romantique à quatre mains pour le piano*«, op. 1 (ibid.). »*Deuxième duo romantique à quatre mains*« (ibid.). »*La salutation angelique, idem*« (ibid.) »*Les Regrets, pièce pour piano seul ou a deux voix*«. Urhan starb zu Belleville bei Paris am 2. Novbr. 1845.

Ur-hin, engl. *Ur-heen*, ist eine zweisaitige Fiedel der Chinesen, wie sie nebenan nach dem Exemplar im englischen Museum (Engel's »Catalog«, p. 184) abgebildet steht. Die zwei Saiten sind aus Seide und zu einander in der Quint gestimmt. Der Bogen ist ein Stück Rohr mit Pferdehaar bespannt. Merkwürdig ist dabei, dass die Haare des Bogens zwischen den 2 Violinsaiten gehen(alsodurchgestecktsind). Weil aber diese Saiten sehr nahe aneinander liegen, so entsteht hierdurch eine Hauptschwierigkeit beim Spiel. Es erfordert eine lange Praxis, um den Lernenden zu befähigen, den Bogen blos auf einer Seite spielen zu lassen, ohne die andere zu berühren und verlangt dies eine widrige Bogenführung mit Nebengeräusch verbunden. Dennoch sahen und hörten Reisende dort Künstler auf diesem elenden Dinge zuweilen Töne von grossem Glanz hervorlocken, so dass sie ihnen ein vollkommeneres Instrument für ihre Mühen gewünscht hätten. Die Aehnlichkeit mit dem Ravanastron (s. d. Lexikon 9, 232) ist augenfällig.



Urio, Francesco Antonio, Geistlicher und Kapellmeister an der Brüderkirche in Venedig gegen Ende des 17. Jahrhunderts, liess drucken: »*Salmi concertati a 3 voci con violini*«, op. 2 (Bologna, 1697, in 4°).

Urmelodie heisst die zu einem Text ursprünglich erfundene Melodie, nach welcher andere Texte gesungen werden. Im Kirchengesange wird dies Verfahren häufig angewendet. Die Zahl der Kirchenlieder mit eigenen Melodien ist bei weitem nicht so gross, wie die der Lieder, die überhaupt im Gemeindegesang üblich sind und so werden denn die ohne eigene Melodie, nach der Melodie eines andern gesungen, was als Ueberschrift in der Regel angezeigt wird. Auch zur Zeit der Blüte des Volksliedes war dies Verfahren neue Texte auf alte Melodien zu dichten gebräuchlich, wie noch heutigen Tages. Die Urmelodie wurde gleichfalls als Ueberschrift angezeigt, wie: »Ein liepliches Gesang in Hertzog Christofs Ton« oder »Twe Lede volgen: Dat erste vam Pensenouver. Dat ander van der Gellerschen vn. Burgundischen Slacht. Im Tone, Idt geit ein frischer Sommer daher. Zwei Newr schöner Lieder ins Schillers hoff thon vnd ins Saxen kurtzen thon u. s. w.« Dass übrigens hier Ton auch für das rhythmische und strophische Versgebäude steht, ist selbstverständlich. Andererseits bezeichnet man auch

mit Urmelodie diejenige Melodie des Volks- oder Kirchengesanges, aus denen der protestantische Gemeindegesang einige seiner köstlichsten Melodien durch Umbildung gewann. So lieferte das Liebeslied »Mein G'müth ist mir verwirret« die Urmelodie zu dem Choral: »Herzlich thut mich verlangen nach einem selgen End'; die Melodie des weltlichen Liedes »Venus du und dein Kind, sind alle beide blind« die Urmelodie zu dem Choral »Auf meinen lieben Gott, trau' ich in aller Noth«; die Melodie des weltlichen Liedes: »Warum willst du wegziehen« wurde zur Urmelodie für den Choral: »Christus der ist mein Leben«. Das schöne Gemeindelied: »Was mein Gott will, das g'scheh allzeit« hat Markgraf Albrecht der Jüngere zu Brandenburg-Culmbach auf die Melodie eines französischen Liedes: »*Il me suffist de tous mes maulx*« gedichtet. Für die ganze Reihe von Luthers Liedern, die er aus der Uebersetzung der alten Hymnen gewann, wie: »Mitten wir im Leben sind« (*Media vita*), »Komm Gott Schöpfer heilger Geist (*Veni creator*), »Nun kommt der Heiden Heiland« (*Veni redemptor*), »Der du bist drei in Einigkeit« (*O lux beata trinitas*) u. s. w. wurden die Melodien dieser Hymnen zu Urmelodien für die neuen Gesänge.

Ursari heissen bei den Türken die musikkundigen und musiktreibenden Zigeuner.

Ursenbeck e Massimi, Graf d', Oberaufseher der Musik und Kammerherr des Grossherzogs von Darmstadt um die Mitte des 18. Jahrhunderts, liess zu Lüttich 1768 von seinen Compositionen drucken: Sechs Violintrios und *Sei sonate notturne* für Violine und Bass.

Ursillo, Fabio, berühmter Theorbenspieler, geboren zu Rom Anfang des 18. Jahrhundert, war auch guter Violinspieler, Flötist und Guitarrist. 1748 erschienen zu Amsterdam: drei Trios für zwei Violinen und Violoncell und zwei Sonaten für die Flöte. Im Manuscript hinterliess er drei *Concerte grossi* für die Theorbe und ein Concert für die Guitarre.

Ursini, Joachim, italienischer Componist, geboren zu Pontremoli im Toskanischen, lebte um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Zwei Bücher seiner vierstimmigen Madrigale erschienen 1550 zu Venedig.

Ursprung der Musik. Früher als alle andern Künste gewann die Musik im Leben der Völker Bedeutung und Ansehen und dem entsprechend auch eifrige Pflege. Der geheimnissvolle Zauber, der schon im rein sinnlichen Klange ruht, übte auch früh auf der untersten Stufe der Culturentwicklung seine bestrickende Macht. Den ersten Culturvölkern, den phantasiereichen Völkern des Orients, erschien er so wunderbar und unfasslich, dass sie glaubten ihn von den Göttern herleiten zu müssen. Je weniger sie im Stande waren, die Ursache der wunderbaren Wirkung des Klanges zu ergründen, desto mehr waren sie bemüht, ihm symbolische und mythologische Bedeutung zu geben; es bildete sich somit ein reicher und sorgfältig durchdachter Sagenkreis bei den Völkern der alten Welt über den Ursprung und die weitere Entwickelung der Musik. Der Sonnengott Osiris der Aegypter wurde auch als Erfinder der Musik verehrt, durch die er, da er keine Waffen hatte, hauptsächlich die Völker bezwang und veredelte. Umgeben von neun im Gesange geübten Jungfrauen durchzog er die Welt, um sie ohne Waffen, nur mit der Kraft seiner von Musik begleiteten Rede zu bändigen und zu entwildern. Auch die Erfindung der einröhrigen Flöte, wie des Krummhorns werden ihm von den Aegyptern zugeschrieben. Nach einem andern ägyptischen Mythus war Thot (die Säule) Erfinder der Musik und zugleich der erste Verkünder der Lehre von der Harmonie und Natur der Töne. Namentlich aber wird ihm die erste Construktion der Lyra zugeschrieben. Als er, so erzählt die Sage, einst am Nil entlang spazieren ging, stiess er zufällig mit dem Fusse an eine Schildkröte, welche der Nil bei seiner Ueberschwemmung zurückgelassen hatte und die hier umgekommen war. Er vernahm einen hellen Klang, den die vertrockneten und blosliegenden Sehnen des Thieres von sich gaben; dies brachte ihn auf den Ge-

danken, die Schildkrötenschale mit ihren Sehnen zum Instrument zu verwenden und so entwickelte er die Lyra.

Einen Schritt weiter auf dieser Bahn gingen schon die Inder. Wie alles Schöne und alles Wissen ist auch die Musik aus den »Veda's«, den heiligen Büchern, die von den Lippen des Gottes Brahma geflossen sind, hervorgegangen. Die Gemahlin des Gottes Brahma — Saraswati — brachte den Menschen selbst das erste und schönste Instrument, die Vina, fertig vom Himmel, und es fand wiederum in Nared, dem irdischen Gott der Musik, den ersten und bedeutsamsten Pfleger. Fünf Tonarten (Raga) sind aus dem Haupte Moheda-Krishna's entsprungen, die sechste verdankt seiner Gemahlin Parbuti ihre Entstehung. Die Gewalt dieser sechs Tonarten war daher ganz ausserordentlich, so dass ihr weder die Thiere noch Menschen widerstehen konnten und dass selbst die leblose Natur sich ihrer Zaubermacht beugte. Brahma entwickelte dann aus diesen Haupttonarten (Raginit), deren jede in einer Nymphe, Tonnymphe, personificirte. Auch der Gandharba, der Tonkünstler, war ihnen aus Indras Himmel hervorgegangen, nicht direkt von Brahma selbst, sondern durch seine wirkende Kraft Saraswati, seine Gemahlin, die Göttin der Sprache und Wohlredenheit und der Künste. Ihre Tochter Rhamba ist die Nymphe des Tanzes und beide ordnen den Reigentanz der himmlischen Tonnymphen und himmlische Sänger und Tänzer, Gandharven und Asparasen, ergötzen die Götter durch Musik, Gesang und Tanz.

Weniger phantastisch, mehr praktisch beschaulich, ihrem eigensten Charakter entsprechend, erscheinen die Spekulationen der Chinesen über Wesen und Ursprung des Tons. Sie unterschieden bereits Ton und Klang, begannen den ersten zu messen und die Verhältnisse der einzelnen Töne gegeneinander abzuwägen und auch die Klänge nach den tonerzeugenden Körpern zu unterscheiden und erst bei dieser Thätigkeit begann die Phantasie sich zu regen, indem diese die durch jene praktisch-verständige Spekulation gewonnenen Resultate mit Sage und Mythe umrankt. Die Chinesen unterschieden früh achterlei Klänge nach den verschiedenen Stoffen als gegerbte Thierhaut, Stein, Metall, gebrannte Erde, Seide, Holz, Bambus und den Flaschenkürbis (Calebasse). Nach ihrer Anschauung hatte jeder dieser Stoffe seinen Platz in der Weltenharmonie erhalten; die einzelnen Töne wurden ihnen ferner zu Symbolen für Himmel und Erde, für Sonne und Mond, Mann und Frau und demnach bezeichneten sie auch die Musik als die Wissenschaft aller Wissenschaften. Der Ursprung ihres geregelten Tonsystems wurde gleichfalls mythisch erklärt: »Nach der Eroberung des chinesischen Reichs durch Hoang-Ty im Jahre 2700 v. Chr.«, so erzählt die Sage, »war dieser eifrig bemüht, sein Volk durch weise Gesetze ebenso wie durch die Pflege von Kunst und Wissenschaft zu beglücken und daher befahl er auch dem weisen Lyng-lun, die Musik in bestimmte Regeln zu bringen. Der Weise ging in das Land Si-Yung, an die Quelle des Hoang-ho, nordwestlich von China gelegen. Auf der Höhe des heiligen Berges, dessen Nordseite reich mit Bambuswaldungen bepflanzt war, weilte er in tiefem Nachdenken über seine Aufgabe. Er schnitt von Knoten zu Knoten Stücke Bambus ab und erzeugte, indem er hineinblies, einen Klang, ähnlich dem Klange der Sprache und dem Gemurmel des Flusses Hoang-ho, der vorüberfloss. Da erschien ihm das Wundervogelpaar Fung-Hoang, das immer nur kommt, um den Menschen eine Wohlthat zu erzeigen. Das Männchen — Fung — sang sechs Töne (die sechs vollkommenen männlichen) und das Weibchen Hoang sang sechs andere (die sechs unvollkommenen weiblichen Töne). Nur ein Ton glich dem, welchen der Weise bereits auf seiner, aus Bambusrohr geschnitzten Pfeife erzeugt hatte. Zugleich gab er den einzelnen Tönen auch ihre besondere Namen: den durch die längste Röhre: Huang-tschung = die gelbe Erde, erzeugten tiefsten Ton nannte er Kung = Kaiser; der nächste Ton, ein Ganzton, hiess Tschang = der Minister; der nächste wieder ein Ganzton, Kio = unterthänig gehorchendes Volk; der nächste, eine kleine Terz, Tsche = Staatsange-

legenheit und der nächste, wieder ein Ganzton, Yu = Gesammtbild aller Dinge. Die hier fehlenden Töne: *e*, genannt Pien-kung oder auch Tschung, der Vermittler; *h*, genannt Pien-tsche oder Ho, der Führer, galten den Chinesen nicht als selbständige Töne, sondern nur als Vermittler und Führer zu *f* und *c*. In demselben Sinne wurde auch das weitere System, so weit dies überhaupt geschah, von den Chinesen entwickelt.

In ähnlicher Weise symbolisirend sind auch die Namen und Systeme der Araber, die bekanntlich, wenn auch erst spät, ein sehr verwickeltes Tonsystem ausbildeten. Feinsinnig und dem ernsten Wesen des Tons entsprechend, erfasste der griechische Mythus auch den Ursprung der Tonkunst. Der Lieblingssohn des Zeus, den ihm Latona oder Leto, eine Tochter des Titanen Koios, die Gattin der Dunkelheit, zugleich mit Artemis gebar, der goldgelockte, fernhin treffende Phöbus Apollo, der reine helle Lichtgott, der Alles Unreine als der Finsterniss angehörig bekämpft, der da reinigt und sühnt und überall Glanz und Freude hervorruft, der die Harmonie des Weltlaufs ordnet und die gestörte Ordnung wieder herstellt, er, der Städtegründer, der Gott der Weissagung und des Orakels, ist auch der Gott der Dichtkunst und Musik. Während des Olympischen Mahles unterhält er die Götter durch sein Saitenspiel, wie die ihn begleitenden Musen durch Gesang und die Horen und Chariten durch Tanz; er unterrichtet auch Sänger in seiner Kunst. In den Windeln noch zerreisst er die goldenen Bänder, mit denen man ihn gebunden hat und ruft den Göttinnen zu: »Werth soll die Kithara sein und werth der gekrümmte Bogen, und ich will den Menschen des Zeus untrüglichen Willen künden«. Vier Tage nach seiner Geburt tödtete er bereits den, seine Mutter verfolgenden Drachen Python, wobei zum ersten Male der Siegesgesang — Paean — erscholl, der dann als Schlachtlied, besonders aber bei der Frühlingsfeier zu Ehren des wiederkehrenden Sonnengottes, aus welcher Feier dann die delphischen und pythischen Spiele hervorgingen, gesungen wurde.

Kurze Zeit nach seiner Geburt erwarb er auch die von Hermes (Merkur) erfundene Lyra und wusste sie bald meisterlich mit dem Plectrum zu schlagen. Kaum geboren verlässt Hermes, ein Sohn des Zeus und der Maia, die Windeln und die Höhle seiner Mutter und stiehlt 50 Rinder von den Heerden der Götter, welche Apollo in Pierien weidet. Er weiss sie geschickt zu führen und in der Höhle in Pylos zu verbergen, dass man keine Spur von ihnen findet und geht dann in seine Windeln zurück. Am Eingange zum Vorhofe findet er eine Schildkröte, welche auf üppigem Grase weidet; die nimmt er lachend auf und spricht: »Du bist mir ein gutes Zeichen! du sollst mir nützlich sein! Lebend sollst du bösem Zauber wehren, aber gestorben sollst du süss tönen«. Darauf trägt er sie in die Höhle, schneidet mit scharfem Eisen das Thier heraus, befestigt harte Rohrstäbe in die harte Schale und spannt sieben Saiten darauf, Sehnen der gestohlenen Rinder. Dann schlägt er sie der Reihe nach mit dem Plectrum, dass es wunderbar erklingt, namentlich als er auch noch dazu singt. Da erscheint Apollo; kraft seiner Gabe der Weissagung hat Apollo den Dieb entdeckt und führt ihn, da er leugnet, in den Olymp vor Zeus Richterstuhl. Zeus gebietet ihm die Rinder zurückzugeben; als aber Hermes die aus der Schildkrötenschaale gefertigte Lyra spielt, ist Apollo davon so entzückt, dass er ihm für dies Instrument seine Rinder schenkt, die nun Hermes weidet. Die Lyra aber wurde zu einem Attribut des Gottes der Dichtkunst und Musik. Mit ihr besiegte er zunächst in einem Wettkampf den Marsyas, den Sohn des Olympos oder des Hyagnis oder Oiagros, ein phrygischer Silenos, Personification des phrygischen Flötenspiels, im Gegensatz zu der apollonischen Kitharistik.

Die Flöte soll nach dem Mythos von Pallas Athene, der mutterlosen Tochter des Zeus, die aus seinem Haupte geboren ward, nachdem er die Metis (die Klugheit), seine erste Gemahlin, auf den Rath der Gaia verschlungen hatte, erfunden sein. Nach Pindar wurde die gewaltige Jungfrau, die perso-

nificirte Klugheit Zeus, die kluge Lenkerin und Schirmerin der Städte wie der Staaten im Kriege und Frieden darauf geführt, eine Flöte anzufertigen, als Perseus mit ihrem Beistande das Haupt der Medusa abgehauen hatte. Die beiden Schwestern der Medusa, Stheino und Euryole, deren Köpfe anstatt mit Haaren mit Schlangen besetzt waren, erhoben ein Wehklagen über den Tod der Medusa, in welches die Schlangen einstimmten und ihren Ton nachzuahmen, soll Pallas Athene auf der Flöte, die nach Ovid aus Buxbaum, nach Hyginos aus Knochen gefertigt war, versucht haben. Pallas Athene wurde ihres neuen Instruments halber verlacht, und als sie selbst in dem Wasserspiegel einer Quelle die Verunstaltung ihres Gesichts durch die Flöte bemerkte, warf sie unwillig das Instrument von sich und sprach einen Fluch aus gegen jeden, der es wieder tragen würde. Der bereits erwähnte Marsyas fand die Flöte und ihn traf der Fluch. Er vervollkommnete das Instrument und erlangte eine solche Fertigkeit, dass er glaubte es wagen zu dürfen, mit Apollo einen Wettkampf einzugehen. Apollo nahm den Kampf an und die Musen wurden zu Schiedsrichtern erwählt. Der Besiegte sollte der Willkür des Siegers anheimfallen. Anfangs neigte der Sieg sich auf die Seite des Marsyas, als aber Apollo seinen Gesang zugleich mit der Lyra begleitete, was der Flötenspieler nicht konnte, wurde der Kampf zu Gunsten des Apollo entschieden. Dieser liess dem Besiegten, ohne auf dessen und seines Schülers Olympus Bitten zu achten, die Haut abziehen und hing sie in einer Höhle bei Kelainoi in Phrygien auf, in welcher der Fluss Marsyas seine Quelle hat. Die Haut, so erzählt die Sage weiter, bewegte sich freudig, wenn Flötenmusik in ihrer Nähe ertönte.

Als stete Begleiter sind dem Gesangesgotte die Musen zur Seite. Die Dichter erzählen, dass, als Zeus bei der Feier seiner Vermählung die olympischen Götter gefragt habe, ob sie eines Dinges bedürften, sie ihn baten, Götter zu schaffen, welche die Wunder der Schöpfung durch Wort und Gesang priesen, und Zeus liess die Musen geboren werden, die alsbald singend und tanzend im Olymp einzogen und von Zeus zur Gottheit erhoben wurden. Sie wohnen in seiner Nähe dicht unter dem Gipfel des Olymps und nahe bei ihnen Himeros — die Sehnsucht, und die Chariten, die Göttinnen der Anmuth und der geselligen Freude. Ursprünglich waren nur drei Musen: Melete (Sinnen, Nachdenken), Mneme (Gedächtniss), Aoide (Gesang), deren Dienst Otos und Ephialtes am Helikon eingesetzt haben sollen. Später werden neun Musen aufgezählt und die Neunzahl ist die herrschende geblieben. Wie sie den Sänger, der anerkennt, dass er nur unter ihrem Schutze etwas zu leisten vermag, schirmen und belehren, so strafen sie den, der sich überhebt und sie zu übertreffen sich erkühnt. Sie blendeten den thrakischen Sänger Thamyris, einen Sohn Philammons und der Nymphe Argiope und beraubten ihn des Gesanges, weil er sie zum Wettkampfe herausgefordert hatte.

Als zweiter Musenführer tritt dem Apollo dann Dionysos zur Seite, der daher auch als Dionysos Melpomenos verehrt wurde. Es ist der Gott der höchsten an Raserei grenzenden Begeisterung, der schallenden Musik, der Pauken und Flöten, des Dithyrambus. In seinem Gefolge sind der wohlbeleibte Silen und Satyr, der Vertreter der ländlichen bäurischen Muse, der beim Klange der Syrinx und Pfeife, der Cymbeln und Klappern tanzt. Eine ähnliche Bedeutung hat Kybele, die Tochter des phrygischen Königs Maeon, die dieser auf dem wilden Gebirge Kybelus aussetzen liess. Wunderbar durch Thiere ernährt, wuchs sie dort zur guten Mutter vom Berge heran, einen Namen, den sie sich dadurch verdiente, dass sie die Pfeifen und Trompeten erfand und Arzneien für Menschen und Vieh bereitete. Ihr treuer Diener ist Marsyas, der ihr auch folgt, als sie, zurückgekehrt in den väterlichen Palast, nach Nysa floh, weil ihr Vater ihren geliebten Attis, von welchem sie schwanger war, ermordet hatte. In Nysa traf sie bei Dionysos den Apollo, der sie sehr lieb gewann. Dionysos und Kybele wurden die Vertreter des sogenannten orgiastischen Cultus. Ihre Verehrer, die Bacchen, schwärmten beim Fackelscheine

durch die Wälder, begleitet von Bläsern, Pfeifern und Cymbelschlägern. Als Begleiter des Dionysos und der Kybele wird auch Pan genannt, ein Sohn des Zeus oder des Uranus und der Ge. Als Beschützer der wilden und zahmen Heerden, als Gott der Jäger, der Bienenzucht und des Fischfangs liebte er zugleich leidenschaftlich Musik und erfand die Syrinx oder Hirtenflöte. Syrinx ist ursprünglich eine arkadische Nymphe, die, von Pan verfolgt, den Tellus um Hülfe anrief und von diesem in Schilfrohr verwandelt wurde. Der betrogene Liebhaber schnitt sich aus diesem Rohr sieben Stücke von verschiedener Grösse, die er dann nach der Reihe in folgerechter Abstufung zusammenklebte; er gewann so die Pan- oder Hirtenpfeife, auch Syrinx genannt, und erlernte sie so meisterhaft blasen, dass er sogar den Apollo zu besiegen versuchen durfte. Auch in die Nymphe Echo war Pan verliebt, die von einem noch tragischeren Geschick ereilt wurde. Sie wurde bekanntlich von Juno verwandelt, damit die Zunge, mit der sie die Göttin durch lange Gespräche hingehalten, um sie zu verhindern, den Herrn Gemahl bei den Nymphen zu überraschen, zur Ruhe komme. Von Narcissus, den sie leidenschaftlich liebte, verschmäht, verschmachtete die Nymphe, so dass nur noch ausser ihren Gebeinen die Stimme übrig blieb. Mit Eupheme, der Amme der Musen, zeugte Pan den Krotos, der sich auf dem Helion aufhielt, sich dort als Jäger auszeichnete und den Gesang der Musen durch die Erfindung des Tactschlagens regelte.

Wie die Griechen so den Ursprung der Musik direct auf die Götter zurückführten und die wunderbare Wirkung derselben in nächste Beziehung zu den olympischen Göttern und Halbgöttern brachten, so wurden ihnen auch jene Helden und Heroen, welche fördernd an der Kunstentwickelung Antheil nahmen, zu Lieblingen der Götter, die erhaben über den gewöhnlichen Menschen gleichsam als Mittelspersonen zwischen diesen und den Göttern gelten. Es entstanden jene heroischen Sagen von Amphion, dem Sohne des Zeus und der Antiope, der mit seinem Bruder Zethos sich der Herrschaft Thebens bemächtigte und durch die Lieblichkeit seines Gesanges und die Macht seiner Lyra die Steine bezauberte, dass sie von selbst sich zu Mauern um die Stadt Theben zusammenfügten. Orpheus, der mythische Sängerheros der Traker, bewegte mit seinem Gesange nicht nur Bäume und Felsen und zähmte wilde Thiere, sondern er rührte sogar auch durch Gesang und Saitenspiel die Königin der Schatten. Als Eurydike, seine Gattin, auf der Flucht vor dem sie verfolgenden Aristaios von einer Schlange gebissen starb, stieg er in den Hades hinab, um die Geliebte wieder zuholen und mit Gesang und Saitenspiel bezauberte er die Königin der Schatten, dass sie der Eurydike gestattete, ihrem Gemahl zur Oberwelt zu folgen, doch mit der Bedingung, dass er sich nicht eher umsehen dürfe, als bis sie die Oberwelt erreicht hätten. Da Orpheus gegen diese Bedingung fehlte, musste Eurydike wieder zurück in die Unterwelt. Weiter wird von Orpheus berichtet, dass er die Argonauten auf ihrem Zuge begleitete und durch seinen Gesang manche Wunder zum Heile seiner Genossen verrichtete. Als besonders begabt thaten sich neben ihm hervor: Linos, ein Sänger der Urzeit; wie die Argivier erzählen, ein Gottesknabe, der unter Lämmerheerden bei Hirten seine Jugend verlebte und von wüthenden Hunden zerfleischt wurde. Nach einer andern Sage ist er der Sohn Apollos und der Muse Urania, empfing vom Vater die dreisaitige Lyra und wurde der Erfinder neuer Gesangweisen, namentlich der Klagelieder, des Liedes überhaupt und des Rhythmus. Noch andere Sagen melden, dass er von Apollo im Wettgesange überwunden oder von Herkules, den er im Kitharspiel unterrichtete, mit der Kithara erschlagen wurde, als er den ungelehrigen Schüler strafen wollte. Den nach ihm benannten »Linosgesang« soll zuerst der halbmythische Pamphos an Linos Grabe, das man ebenso in Theben wie in Argos und in Chalkos zeigte, angestimmt haben. Sein Sohn Musaios, nach andern ein Sohn des Orpheus, ist gleichfalls ein mythischer Sänger, welchem eine Reihe von Weihe- und Reinigungsliedern, Hymnen und Weissagungen zugeschrieben werden.

Wie dieser Mythenkreis vollauf beweist, war die göttliche Macht der Musik den Griechen so vollständig bekannt geworden, dass sie sich diese Kunst nur als direct von den Göttern ausgehend denken konnten und wenn sie auch sich in der Pflege und Entwickelung derselben weit über die bisher erwähnten Völker erhoben, so vermochte doch bei ihnen, weil sie sich diesen Anschauungen zu einseitig hingaben, die Tonkunst sich auch nicht annähernd zu der Höhe zu erheben, welche die Dichtkunst, die Architektur und Baukunst bei ihnen erreichte.

Auch den alten Germanen erschien die Musik als göttlichen Ursprungs; sie leiteten sie direct von der höchsten Gottheit, von Odhîn her, stellten sie unter den besondern Schutz und die Obhut von Saga, Odhîn's Gemahlin, und bildeten einen reichen Sagenkreis aus, welcher die Macht des Gesanges verherrlichte. Aehnlichen Mythen und Sagen begegnen wir fast bei allen einzelnen Völkern des Nordens. Wäinämöinen, eine der höchsten Gottheiten der Finnen, der Urheber der ganzen geistigen Kultur, gab den Menschen auch die Kunst des Gesanges und schenkte ihnen die Freuden spendende Harfe. Er selbst besang die Gründung der Welt und die Luft erzitterte bei seinem Gesange; er beklagte die Nichtigkeit des menschlichen Lebens und die Sterblichen vergossen Thränen. Jäger und Fischer rufen ihn an, um mit dem Klange seiner Saiten ihre Beute herbeizulocken. Die Harfe — *Kantele* — bereitete er aus den Gräten eines gewaltigen Hechtes, der nach der Sage bei einer Wasserfahrt, welche Wäinämöinen mit seinem Bruder Ilmarinen unternahm, das Boot hemmte und den er deshalb tödtete. Die Saiten, mit denen er die Harfe bespannte, waren aus dem Schweifhaar eines wilden Hengstes, des bösen Geistes Lempo gedreht. Als er Wunder mit dieser Harfe verrichtet hatte, ging sie ihm bei einem Sturm auf der See verloren und so fertigte er sich eine neue aus den Zweigen der Birke und bezog sie mit Saiten, die er aus den Haaren eines jungen Mädchens gedreht hatte.

Dieser Anschauung blieb auch das Christenthum im Grossen und Ganzen treu. Die Kirchenväter betrachten diese herrliche Kunst immer wie die Völker der alten Welt als eine Gottesgabe, welche fertig und direct vom Himmel zur Erde herabgekommen ist, und die späteren Schriftsteller, welche über die *Musica sacra* schrieben, huldigen meist alle der Ansicht jenes Adam Erdmann, der (in Miro's: »Kurze Fragen aus der *Musica sacra*«, 1707) meint, dass: »die ersten Eltern vor dem kläglichen Sündenfall den weisen Schöpfer mit ihrem singenden Munde gelobet« und »nach dem kläglichen Sündenfall die Traurigkeit des menschlichen Elends mit Singen erleichtert, also manches Busslied angestimmt, in welchem sie ihren Jammer und ihre Noth dem grossen Gotte geklaget; ja, es hat die erste Mutter ihre Kinder Kain, Abel und Seth vielmal in ihrer zarten Kindheit mit Singen nach Art und Weise aller Mütter besänftigt, wenn sie in der Wiege entweder nicht schlafen wollen, oder sonsten unruhig gewesen.«

Daneben machten sich auch allmälig Vorstellungen über den Ursprung der Musik geltend, die auf mehr praktisch verständiger Anschauung beruhen. So wurde bei den Griechen schon erzählt, dass Pythagoras, ein berühmter griechischer Philosoph, auf die mathematische Berechnung der Intervallenverhältnisse durch die anderen Klänge, welche Amböse von verschiedener Grösse unter den Hammerschlägen der Schmiede hören lassen, geführt worden sein soll. Allmälig zogen die grossen Denker Griechenlands auch die Musik in den Kreis ihrer Spekulationen und sie schufen bereits eine Theorie, die in ihren Grundzügen massgebend für Jahrtausende geworden ist. Namentlich muss es als Plato's Verdienst hervorgehoben werden, dass er bei aller Befangenheit doch das gemeinsame Wesen der schönen Künste in ein helleres Licht setzte, überhaupt aber die allgemeinen Grundlagen einer Theorie der schönen Künste zog. Eine weitere Förderung fand diese dann in Aristophanes, der sich noch mehr vom Mythischen und Phantastischen zu befreien vermochte,

bis endlich Aristoteles mit dem grössten Tiefsinn die verborgenen Wurzeln, aus denen die Kunst im menschlichen Gemüth hervorsprosst, ergründet. Die gesammte künstlerische Produktivität ist für ihn nur das unmittelbare Ergebniss eines rein menschlichen, der Spekulation würdigen Bedürfnisses.

Bis auf den heutigen Tag wurden endlich auch einzelne Männer oder Völker als Erfinder der Musik bezeichnet. In der israelitischen Urgeschichte gilt Jubal, der Sohn Lamechs, nicht nur als Ahnherr der Zither- und Flötenspieler, sondern zugleich als der Erfinder der Musik. »Er war der Vater aller derjenigen, die Cither und Blasinstrumente handhaben (1. Mos. 4, 21). Andere schreiben wieder den Chinesen die Erfindung der Musik zu, von denen sie dann erst die übrigen Völker erlernt hätten. Irrig wie diese Anschauung ist auch die einzelner römischer Schriftsteller, die bis auf die heutige Zeit ihre Bekenner gefunden hat, dass die Menschen von den Vögeln Anleitung zum Gesange erhalten hätten, dass überhaupt das Klingende der leblosen Natur ihr Lehrmeister geworden sei. Ebensowenig wie die Sprache ist auch die Musik weder als fertiges Geschenk vom Himmel gekommen, noch ist sie von irgend einem Manne oder Volke erfunden worden, sondern sie hat sich wie diese organisch entwickelt durch Jahrtausende anhaltende Arbeit des schaffenden Menschengeistes. Hierzu bedurfte es aber ebensowenig wie zur Entwickelung der Sprache einer besonderen Anleitung. Das Organ für beide ist dem Menschen von der Natur gegeben und für seinen Gebrauch bedurfte es keiner besonderen Anweisung, sondern nur innerer Anregung.

Wie die ton- und lauterzeugenden Thiere brauchten auch die Menschen nur den Stimmapparat anzuwenden, um Töne und Laute zu erzeugen und sie wurden dazu ebenso wie diese nur durch die wechselnden Stimmungen, durch den veränderten Grad ihres Wohlbehagens veranlasst. Unwillkürlich wird der, den Gesangton erzeugende Muskelapparat bei wechselnder Stimmung in Bewegung gebracht zum Schreien, zum Jauchzen, zum Heulen und zum Singen. Der Grad der inneren Erregung aber bestimmt den Grad der Spannung der Stimmbänder und hiermit die Höhe des Gesangtons. Freude oder leidenschaftliche Erregung erhöhen die Spannung und der gesangliche Ausdruck bewegt sich in den höhern Lagen des Organs, während Wehmuth und Trauer das innere Leben herabstimmt und damit auch die Spannung der Stimmbänder, so dass der Ausdruck sich in den tieferen Lagen des Organs hält. So erscheint der Gesangston wohl unzweifelhaft als der ursprünglichste Ausdruck innerer Erregung und als der unmittelbarste, aus dem dann erst der Sprachton gebildet wurde. Hiermit aber sind die untersten Anfänge der Musik gewonnen. Indem der Mensch lernte, auf die unterscheidende Wirkung der verschiedenen Gesangstöne zu merken, gewann er auch allmälig den Klängen in der Natur erhöhtes Interesse ab; und aus der immer eingehenderen Beobachtung derselben und der Vergleichung mit den eigen erzeugten gelangte er allmälig dazu, einzelne Töne aus der Unmasse der überhaupt zu erzeugenden heraus zu heben und diese zu fixiren. Hierzu aber erwiesen sich die natürlichen Instrumente, die er aus dem Rohr des Schilfs oder des Bambus, dem Horn oder Beinknochen der Thiere, den Saiten, die er aus den Sehnen und Därmen derselben gewann, ausserordentlich förderlich. Durch die Länge und Stärke der Saiten und die Metallstäbe, wie durch die Länge und Weite der verschiedenen Röhren lernte er allmälig die Höhe der Töne bestimmen; und so hoben sich aus der unübersehbaren Menge der überhaupt möglichen und erzeugbaren Töne diejenigen heraus, welche für die künstlerische Verwendung geeignet sind. Dann aber wurden dem menschlichen Geiste Pfeife, Trompete, Horn und Saite ebenso zu Werkzeugen, die Vorgänge in seinem Innern auszutönen, wie durch die Menschenstimmen. Quell und erster Ausgangspunkt der Musik ist somit das bewegte Innere mit all seinen Höhen und Tiefen. Der natürlichste Apparat, den dieser besitzt, um sich zu äussern, ist die Menschenstimme als der unmittelbare Träger und Verkünder inneren Lebens.

Nur auf diesen im Menschen herrschenden Trieb, seine Stimmungen und Empfindungen zu äussern und auf das Vergnügen, das er zugleich am Klange findet, ist der Ursprung der Musik zurückzuführen. Jener drängt ihn, den Gesangton zu erzeugen, und die Freude, die er am Klange empfindet, veranlasst ihn zu näheren Untersuchungen über die Natur desselben und treibt ihn zu Experimenten mit leblosen Stoffen, den Sehnen, Hörnern, Häuten und Knochen der Thiere oder dem Rohr und dem Metall, denen er ebenfalls Töne entlockt. Es ist daher ein ganz vergebliches Bemühen, nach dem Ort zu suchen, wo, oder nach dem Volk, unter welchem die Musik zuerst entstanden ist; denn sie ist nirgend zuerst entstanden, sie ist ein ganz natürliches Produkt der Culturentwickelung jedes Volks und erst auf den höheren Stufen macht sich ein gegenseitiger Einfluss bei den verschiedenen Völkern geltend. Der Gesang konnte überall Anfangs kaum mehr sein, als ein eintöniges Brummen und Summen; denn die gleichmässige Beherrschung der Stimmbänder, durch welche erst ein in unterscheidbaren Intervallen sich bewegender Gesang möglich wird, setzt schon eine bedeutende Kultur voraus. Die Lust am Klange beherrscht zunächst überall die ganze weitere Entwickelung. Der sprachbildende Menschengeist macht sich ihn dann dienstbar und gelangt mit seiner Hülfe zu den kunstgemäss gegliederten und gebildeten dichterischen Formen. Mit der wachsenden Kultur wächst dann auch die Sorgfalt, die man der Erzeugung des Klanges zuwendet; um ihn zu veredeln, werden die Instrumente von edleren Stoffen verfertigt und allmälig so vervollkommnet, dass sie höheren künstlerischen Ansprüchen genügen. Vor allem aber wird der Ton zum Gegenstande eingehendster Studien gemacht; er wird gemessen und nach seiner unterscheidenden Höhe bestimmt, und als natürliches Resultat ergeben sich die verschiedenen Systeme, die seine verschiedene künstlerische Verwendung ermöglichen.

Ursprünglich heisst die Kunstschöpfung, die einzig in ihrer Art ganz selbständig, nicht nachgebildet oder von andern Kunstschöpfungen abgeleitet erscheint. Als ursprünglich müssen demnach zunächst die Melodien des gregorianischen Kirchengesanges betrachtet werden, da sie sich so wesentlich von denen des griechischen oder hebräischen unterscheiden, dass sie vollste Selbständigkeit gewinnen. Die Tonleiter, auf der sie sich erheben, ist allerdings der griechischen Praxis entlehnt, allein die besondere Weise der Anschauung derselben, wie der andere Geist, der diese Melodien hervortreibt, geben ihnen ein vollständig anderes Gepräge und damit das Merkmal der Ursprünglichkeit. Die Volksmelodie ist dann zum Theil von ihnen hergeleitet, aber nicht als Nachahmung jener Kunstschöpfung, sondern als durchaus selbständiges Produkt derselben. Jene kirchlichen Melodien gaben dem schöpferischen Volksgeist Anleitung und Anregung, sein eigenes Empfinden auszutönen und dies erzeugt wiederum Melodien, die nach denselben Principien entstanden wie jene, denen jedoch der andere Inhalt wesentlich andere Form und veränderte Wirkung verleiht und die deshalb gleichfalls durchaus ursprünglich erscheinen. Damit aber sind die wesentlichsten Bedingungen der Ursprünglichkeit gegeben; diese verfährt durchaus neu schaffend, aber innerhalb der, durch die ewigen Kunstgesetze gegebenen Schranken. Werden diese verletzt, dann verliert das Eigenthümliche der Ursprünglichkeit, das, was die Gattung als solche kennzeichnet, und es wird zur Sonderbarkeit, zur Abnormität. Ist die Ursprünglichkeit nur gesucht, indem man absichtlich auf Besonderheiten und Abweichungen vom allgemein Gültigen bedacht ist, so heisst sie barock, und da sie dann in der Regel zugleich auch das Kunstwerk in der Verzerrung erscheinen lässt, bizarr. Monströs wird sie, wenn die Besonderheit in ungeheuerlichem vergrössertem Massstabe auftritt und dadurch das Kunstwerk aus seinen natürlichen Schranken treibt. In diesen besonderen Erscheinungsformen kann die Ursprünglichkeit immerhin noch interessiren, aber sie hat entschieden weniger künstlerische Bedeutung als das bescheidenere Talent, dem

die formvollendete Darstellung des Kunstwerks erstes Erforderniss ist, schon weil jene gesuchte Ursprünglichkeit weit leichter zu gewinnen ist, als die Herrschaft über die Kunstformen. Zu jener barocken, bizarren oder monströsen Ursprünglichkeit gelangt in der Regel schon das intentionenreiche Ungeschick des Anfängers, gelangt der Dilettantismus, wenn er grosse Vorwürfe, bedeutende Stoffe künstlerisch bearbeiten will, wie das in unseren Tagen namentlich an zahlreichen Beispielen nachzuweisen wäre. Die echte Ursprünglichkeit kommt nur innerhalb der ewig gesetzmässigen Formen im mustergiltigen Kunstwerk zum Ausdruck, wie die ganze Entwickelung der Tonkunst bis auf den heutigen Tag beweist.

Ursprüngliche Töne heissen die Töne der Normal-, der *C-dur*-Tonleiter *c—d—e—f—g—a—h*; zum Unterschiede von den chromatischen, durch Erhöhung oder Vertiefung veränderten oder versetzten Tönen: *cis—des—dis—es—fis—ges—gis—as—ais—b.*

U. s., Abkürzung für *Ut supra* (s. d.).

Uso, usus, auch *Chresis*; der Theil der griechischen Melopöie, der sie in Hinsicht auf Schönheit der Tonfolge und der Intervallenverhältnisse behandelt. Sie umfasst die verschiedenen Fortschreitungen der *Agoge*, *Petteia* und *Tone* (s. d.).

Usper, Francesco, Venetianischer Prediger und ausgezeichneter Organist an der Salvatorkirche in Venedig, lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Von seinen Compositionen sind nur bekannt ein Gradual und ein Tractus, aufgeführt am 25. Mai 1621 bei den Trauerfeierlichkeiten für den Grossherzog von Toscana Cosmus II. von Medicis.

Ut, die erste Silbe der alten sogenannten Guidonischen Solmisation, welche im *Cantu naturali*, dem unversetzten System auf den Ton *c*, im *Cantu durali* auf den Ton *g*, im *Cantu molli* auf den Ton *f* zu stehen kam (s. Solmisation). Bei den Italienern und Franzosen bezeichnet die Silbe jetzt immer den Ton *c*, die Italiener gebrauchen auch die Silbe *do*.

Ut bemol (franz.), der Ton *Ces*.

Ut dièse (franz.), der Ton *Cis*.

Ut dièse mineur (franz.), *Cis-moll*.

Ut fa, in der alten Solmisation diejenige Mutation, in welcher auf den Tönen *c* und *f* nicht die Silbe *ut*, sondern die Silbe *fa* gesprochen wird (s. Solmisation).

Ut re, in der Solmisation die Mutation, bei der auf dem Ton *g* nicht *ut*, sondern *re* ausgesprochen wird (s. Solmisation).

Ut re mi fa so la, die Solmisation (s. d.).

Utremifasollarii hiessen die Solmisatoren, welche nur die sechs Silben nach der Weise der alten Solmisation beim Gesangunterricht anwendeten.

Utricularius, ein Sackpfeifer, Dudelsackspieler.

Ut supra (abgek. *u. s.*), wie oben, wie vorher, wird gleichbedeutend mit *come sopra* namentlich in Partituren angewendet, um nicht ganz gleich wiederkehrende Stellen aufs Neue ganz ausschreiben zu müssen. In solchen Fällen wird bei der Wiederholung nur die Hauptstimme geschrieben mit der Bezeichnung »*ut supra*« oder »*come sopra*«, um anzuzeigen, dass auch alle übrigen Stimmen die Stelle bei der Wiederholung genau so auszuführen haben wie beim ersten Eintritt (s. Partitur).

Uthe, Joh. Andreas, Orgelbauer zu Sondershausen, früher zu Dresden, namentlich bekannt als Erfinder des Xylosistron (s. d.), das er 1807 baute.

Uttendal, auch Uttenthal und Uttendaler, Alexander, Componist und Sänger an der Kapelle des Kaisers Ferdinand I. und dessen Nachfolger Maximilian II. In dieser Stellung befand er sich noch 1585. Seine gedruckten und bekannten Compositionen sind die folgenden: »*Septem Psalmi poenitentiales ex prophetarum scriptis orationibus ejusdem argumenti, quinque ad dodecachordi modos duodecim, tam vivae voci, quam diversis musicorum instrumentorum generibus*

harmonia accomodati« (Noribergae, in officina Theod. Gerlatzeni, 1570, in 4° obl.). »*Sacrarum cantionum, quas vulgo Motetas vocant, antea in lucem unquam editarum sed nunc recens ad modum tam instrumentis musicis, quam vivae melodiae quinque, sex et plurium vocum attemperatarum liber primus«*; idem, lib. 2 et 3 (ibid. 1571—1577, in 4° obl.). »*Cantiones gallicae a* 4, 5 *et plur. voc.* (ibid. 1574). »*Tres Missae quinque et sex vocum. Item Magnificat per octo tonos, quatuor vocibus«* (ibid. 1573, in 4° obl.). »Froeliche neue teutsche und französische Lieder, lieblich zu singen und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen, nach sonderer Art der Musik componirt, mit vier, fünf und mehr Stimmen« (Nüremberg, Dietricht Gerlach, 1574, in 4° obl.). Zweite Aufl. ebend., Catarina Gerlach, 1585, in 4° obl. (eine andere in Frankfurt bei Stein, ohne Datum, 4°). Acht vier-, fünf-, sechs- und achtstimmige Motetten von Uttethal sind im »*Novus Thesaurus musicus«* von Peter Joanelli, Venedig, Antonius Gardani, 1568, enthalten. Auch Jacob Paix hat Compositionen arrangirt und in sein Orgeltabulaturbuch aufgenommen (Lauingen, 1583, Fol.). Viele der gedruckten Kirchencompositionen befinden sich auf der Münchener Bibliothek mit dem Namen Uttendal.

Uttini, Francesco, Componist, geboren zu Bologna gegen 1720, war Schüler von Sandori und Perti, wurde 1743 Mitglied der Akademischen Gesellschaft zu Bologna und 1751 Präsident derselben. Er lebte einige Zeit in London und veröffentlichte dort 1770: »*VI Son. for* 2 *Violins and a Bass, one Sonata for the Violoncello, and the other for the Harpsichord«*. Von London ging er nach Stockholm, wo er Hofkapellmeister wurde und in dieser Stellung 20 Jahre thätig blieb. 1795 wurde er mit 500 Thaler pensionirt, starb aber bereits 1796. In Schweden componirte er die Opern, welche dort aufgeführt wurden: »Aline, Königin von Golconda« (schwedisch, 1775 aufgeführt); »Aeneas zu Karthago« (dergl.): »Tetis und Peleus« (eine dergl., nach dem Entwurfe des Königs 1790 zu Stockholm aufgeführt); die Chöre zu »Athalia« (schwedisch). Eine italienische Oper »*Re pastore«* entstand in seiner Jugendzeit in Italien.

V.

V., Abkürzung für *Verte* (s. d.), *Voce* (s. d.), *Volta* (s. d.).

℣ = Abkürzung für *Versett* (s. d.).

Vaccai, Nicolo, italienischer Operncomponist, wurde 1791 (nach andern 1790) zu Tolentino im ehemaligen Kirchenstaate geboren, kam aber schon im Alter von drei oder vier Jahren nach Pesaro, wohin sein Vater behufs Uebernahme eines öffentlichen Amtes übersiedeln musste. Hier begann der Knabe seine wissenschaftlichen Studien und betrieb vom zwölften Jahre an nebenbei das Clavierspiel als Erholung. Einige Jahre später ging er nach Rom, um die Rechtswissenschaften zu studiren, konnte indessen diesem Berufe keinen Geschmack abgewinnen und folgte bald dem unwiderstehlichen Drange, sich ausschliesslich der Kunst zu widmen. Zunächst nahm er nun Unterricht im Kunstgesange, dann auch (bei Janacconi) im Contrapunkt. Gegen Ende des Jahres 1811 ging er nach Neapel, um sich hier unter Paisiello's Leitung in der dramatischen Composition auszubilden, schrieb auch um diese Zeit unter der Aufsicht des genannten Meisters seine ersten Cantaten »*L'Omaggio della gratitudine«* und »*Andromeda«*, sowie eine Anzahl von Kirchencompositionen. Dann versuchte er sich als dramatischer Componist mit der 1814 im Teatro Nuovo zu Neapel aufgeführten Oper »*I Solitari di Scozia«*, welcher im nächsten Jahre die einaktige Oper »*Malvina«*, aufgeführt im Teatro San Benedetto zu Venedig, folgte. An diese Werke schlossen sich an: das Ballet »*Gamma, Regina di Gallizia«* (1817), die Oper »*Il Lupo d'Ostenda«* (1818), das Ballet »*Timur Chan«* (1819), sowie die Ballete »*Alessandro in Babilonia«* und »*Ifigenia*

in Aulide« (1820), sämmtlich für die Venetianischen Theater San Benedetto und Fenice geschrieben. Mittlerweile hatte V., entmuthigt durch den geringen Erfolg einiger seiner Arbeiten, sich entschlossen, der Operncomposition zu entsagen und das Gesangsunterrichtsfach zu ergreifen. In seinem neuen Berufe wirkte er anfangs in Venedig, dann (von 1821 an) in Triest, endlich (1823) in Wien; doch konnte ihn die Lehrthätigkeit, so erfolgreich sie auch war, nicht lange fesseln: 1824 sehen wir ihn sich aufs Neue der Bühne zuwenden und auf Grund der inzwischen gemachten Erfahrungen mit ungleich mehr Glück als im Beginn seiner Laufbahn. Zuerst trat er in Parma mit der komischen Oper »*Pietro il Grande, ossia il geloso alla tortura*« hervor und noch in demselben Jahre brachte er in Turin seine »*Pastorella feudataria*« zur Aufführung. Im nächsten Jahre schrieb er für das Theater San Carlo in Neapel die Oper »*Zadig ed Astartea*«, für Mailand »*Giulietta e Romeo*« und »*Le Fucine di Norvegia*«; endlich im Laufe der folgenden Jahre für Venedig »*Giovanna d'Arco*«, für Turin »*Bianca di Messina*«, für Florenz »*Saladino*« und für Mailand »*Saulle*«.

Der Wunsch, sich in Paris bekannt zu machen, bestimmte V., 1829 dorthin überzusiedeln, und zwar wiederum als Gesanglehrer; als solcher wusste er sich unter den dortigen Italienern eine der ersten Stellungen zu erringen, auch in London, wohin er sich nach zweijähriger pariser Wirksamkeit begab, gelang es ihm, eine Anzahl tüchtiger Schüler zu bilden. Schliesslich zog es ihn jedoch wieder in sein Vaterland und zu seinem Berufe als dramatischer Componist zurück, und als nach den politischen Stürmen des Jahres 1830 die gesellschaftlichen Verhältnisse Italiens wieder geregelt waren, konnte er es zum dritten Mal unternehmen, zu den dortigen Opernbühnen in Beziehung zu treten; diesmal gab er denselben vier Werke: »*Marco Visconti*«, »*Giovanna Gray*« (für die Sängerin Malibran geschrieben), »*La sposa di Messina*« und »*Virginia*«. Im Jahre 1838 übernahm V. die, durch Basilj Berufung nach Rom erledigte Stelle eines Censors und ersten Compositionslehrers am Conservatorium der Musik zu Mailand, welches Amt er bis zu seinem Tode 1849 bekleidet hat. In den letzten Jahren seines Lebens war seine schöpferische Thätigkeit ausschliesslich auf die Kirche gerichtet; eine bei Ricordi in Mailand erschienene Sammlung von Canzonetten seiner Composition hat seinem Talent auch über die Grenzen Italiens hinaus zur Anerkennung verholfen.

Vaccari, Francesco, talentvoller Violinist, ist 1773 in Modena geboren, erhielt sehr frühzeitig Violinunterricht und spielte, sieben Jahre alt, bereits die schwierigsten Stücke vom Blatt. Von seinem zehnten Jahre an genoss er in Florenz den Unterricht Nardini's und trat einige Jahre später in Mantua zuerst vor das Publikum. Hier soll er auch ein Concert, welches ihm der Violinist Pichl vorlegte, vom Blatte gespielt haben. Nachdem er hierauf auch in den andern italienischen Hauptstädten mit Erfolg concertirt hatte, nahm er in Mailand mehrere Jahre hindurch seinen Aufenthalt und trat dann 1804 in den Dienst des Königs von Spanien, bis er 1808 aufs Neue Concertreisen unternahm. Er besuchte Paris, kam auch nach Deutschland, um 1815 abermals zuerst nach Lissabon und dann nach Madrid zu gehen. Hier erhielt er wie bei seiner früheren Anwesenheit in Spanien eine vortheilhafte Stellung am Hofe König Ferdinands, die er aber 1823 in Folge der Unruhen wieder aufgab. Er starb wenige Jahre darauf in Portugal. Gedruckt sind von ihm: »*Duos pour deux violons*«, op. 1 und 2 (Paris, Louis). »*God save the king, varié pour violon avec piano*« (Paris, Janet et Cotelle). »*Potpouri varie sur le Fandango et Robin Adair avec accompagnement de piano*« (Paris, Leduc). »*L'Ecossaise, nocturne dialogue pour piano et violon*«, mit Var. (Paris, Schönenberger).

Vacchetti, Giovanni Battista, Pater, geboren zu Rubiera im Grossherzogthum Modena, lebte in der Stadt dieses Namens Mitte des 17. Jahrhunderts als Ordensbruder und Organist seines Klosters. Von seinen Compositionen sind gedruckt vorhanden: »*Motetti a due, tre e quattro voci con organo*« (in Venetia, Bart. Magni, 1646, in 4°). »*Mottetti a voce sola*«, lib. 1, op. 2

(in Venetia, Franc. Magni, 1664, in 4°). »*Mottetti concertati a una, due, tre e quattro con violini e senza*«, lib. 2, op. 3 (Bologna, 1667, in 4°).

Vaceto (ital.), Tempobezeichnung = gemässigt, mässig, geschwind.

Vacher, Pierre Jean, oder Levacher, Violinist, wurde am 2. August 1772 zu Paris geboren, wo er 1819 starb. Er war eine Zeit lang Schüler Viotti's und nacheinander am Orchester der Theater Vaudeville und Feydeau und an der grossen Oper thätig. Einlagen, die er für das Theater componirte und mehrere niedliche Romanzen wurden seiner Zeit populär. Gedruckt sind: »*Trios pour deux violons et basse*«, op. 3 (Paris, Nadermann). »*Airs variés pour violon et violoncello*« (ibid.). »*Duos pour deux violons*«, liv. 1 et 2 (Paris, Gaveux). Viele Arien mit Variationen für Violine allein in Paris bei Tavet, Frey, Omont.

Vachon, Pierre, geboren zu Arles 1731, erhielt den ersten Unterricht in der Musik und im Violinspiel in seiner Vaterstadt und kam, 20 Jahre alt, nach Paris, wo er den Unterricht Chabran's genoss. 1758 liess er sich zum ersten Mal im Concert spirituel in einer eigenen Composition hören und erwarb vielen Beifall. La Borde bezeichnet ihn vornehmlich auch als einen ausgezeichneten Quartett- und Trio-Spieler. 1761 trat er als erster Violinist in den Dienst des Grafen Conti, in welcher Zeit er auch seine ersten dramatischen Compositionen fürs Theater schrieb. 1784, als er bei einer Reise durch Deutschland in Berlin mit Beifall auch bei Hofe spielte, engagirte ihn der damalige Prinz von Preussen als Concertmeister seiner Kapelle. Er starb 1802 zu Berlin. Ausser den Opern: »*Renaud d'Ast*« (1765); »*Le Monnier*« (1765); »*Les femmes et le secret*« (1767); »*Esope à Cithère*« (1765, mit Trial gemeinschaftlich); »*Sara*« (1773), componirte er eine Reihe von Instrumentalstücken: »*Trois concertos pour violon et orchestre*«, op. 1 (Paris, Venier); »*Six trios pour deux violons et basse*«, op. 2 (ibid.); »*Six sonates pour violon et basse*«, op. 3 (ibid.); »*Deux concertos pour violon et orchestre*«, op. 4 (Paris, la Chevardière); »*Six sonates pour violon et basse*« (London, 1770); »*Six quatuors pour deux violons, alto et basse*«, op. 7 (Paris, la Chevardière); »*Six quatuors pour deux violons, alto et basse*«, op. 9 (Berlin, 1797).

Vaelrant, Hubert, s. Waelrant.

Vaet, Jacobus, niederländischer Componist, ist von verschiedenen Lexikographen — u. a. von Gerber — mit einem Landsmanne und Collegen Namens Jaques de Wert oder Giaches di Waert (s. d.), der während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien in Ansehen stand, unrichtigerweise identificirt worden, wiewohl der Nestor der Musiker-Biographen, Johann Gottfried Walther, schon in seinem 1732 vollendeten Lexikon zwei verschiedene Personen als die Träger obiger Namen bezeichnet hatte. Die Unklarheit bezüglich der Lebensumstände beider Künstler mag dazu beigetragen haben, dass der verdienstvolle Historiker Anton Schmid in seiner Schrift über Petrucci da Fossombrone und nach seinem Vorgange auch Fétis sich jener irrthümlichen Meinung angeschlossen haben. Doch ist der letztere Autor zu einer anderen Ueberzeugung gelangt, nachdem er aus verschiedenen Compositions-Sammlungen des 16. Jahrhunderts den untrüglichen Beweis für die Sonderexistenz V.'s gewonnen hatte. Sicheren Aufschluss über die Lebensumstände dieses Künstlers gewährte ihm, wie er in der zweiten Auflage seiner »*Biographie universelle*« berichtet, die unter dem Namen »*Novus Thesaurus musicus*« 1568 zu Venedig durch Joannelli de Gandino veröffentlichte Sammlung von Gesangscompositionen, deren Autoren ausschliesslich demselben Jahrhundert angehören und Mitglieder der kaiserlichen Sängerkapelle zu Wien waren. Aus einer in dieser Sammlung befindlichen sechsstimmigen Motette V.'s zu Ehren des Erzherzogs Ferdinand von Oesterreich *(In laudem Sereniss. Principis Ferdinandi Archid. Austriae)* lässt sich mit Gewissheit schliessen, dass der Künstler schon vor 1527 unter Karl V. in der kaiserlichen Sängerkapelle angestellt gewesen ist, denn in diesem Jahre wurde der genannte Erzherzog zum König von Böhmen und Ungarn gekrönt. Eine

andere in dem »*Thesaurus*« aufgenommene Composition V.'s, drei Motetten (die erste für vier, die beiden andern für sechs Stimmen) zu Ehren Kaiser Maximilians II. *(In laudem Invictiss. Rom. Imp. Max. II)* beweist, dass ihr Verfasser noch nach 1564 gelebt hat, da erst im Juli dieses Jahres Maximilian den durch den Tod Ferdinand's I., des Nachfolgers Karl's V., erledigten deutschen Kaiserthron bestieg. Dass aber V. im Jahre 1568 schon gestorben war, erhellt aus einer ebenfalls im »*Novus Thesaurus musicus*« enthaltenen siebenstimmigen Motette von Jakob Regnart, die, wie der Titel besagt, zur Erinnerung an seinen Tod *(In Obitum Jacobi Vaet)* geschrieben worden ist.

Die von V. hinterlassenen, im Druck erschienenen Werke sind folgende: »*Modulationes quinque vocum (vulgo motecta nuncupatae)*« (Venedig, bei Antonio Gardano, 1562, 4°). Sodann enthält die vorhin erwähnte Sammlung »*Novus Thesaurus musicus*« 25 Gesangstücke seiner Composition, unter ihnen eine Anzahl von Motetten, sieben Compositionen des »*Salve regina*« für vier, fünf, sechs und acht Stimmen, sowie ein achtstimmiges *Te deum.* Andere Sammlungen von mehrstimmigen Gesängen aus dem 16. Jahrhundert haben, vermuthlich um dem Wunsche der Zeitgenossen des Künstlers zu entsprechen, ebenfalls Compositionen von ihm aufgenommen; so enthält die 1553—1557 zu Antwerpen bei Tylman Susato erschienene Sammlung »*Ecclesiasticae Cantiones quatuor et quinque vocum, vulgo moteta vocant, tam ex veteri quam ex novo Testamento, ab optimis quibusque hujus aetatis musicis compositae*« fünf vierstimmige Motetten V.'s; und die in Nürnberg 1554—1556 erschienene Sammlung »*Evangelia Dominicorum et festorum Dierum, musicis numeris pulcherrime comprehensa et correcta quatuor, quinque, sex et plurium vocum*« enthält von ihm gleichsfalls fünf vierstimmige Gesänge unter dem Specialtitel »*Sententiae piae*«. Ferner findet sich ein vierstimmiges weltliches Lied mit französischem Text (»*Amour léal*« etc.) in dem zu Antwerpen bei Hubert Waelrant und Johann Lant (ohne Angabe der Jahreszahl) erschienene »*Jardin musical, contenant plusieurs belles fleurs de chansons à quatre parties*«; auch sind in den zu Nürnberg 1564 erschienenen »*Thesaurus musicus*« — nicht zu verwechseln mit dem vorhin citirten »*Novus Thesaurus musicus*« des Joannelli — »*continens selectissimas octo, septem, sex, quinque et quatuor vocum Harmonias tam a veteribus quam a recentioribus symphonistis compositas, et ad omnis generis instrumenta musicae accomodatas*« mehrere Motetten V.'s von verschiedener Stimmenzahl aufgenommen. V. gehört ohne Frage zu den hervorragendsten Componisten seiner Zeit und alle Kenner der niederländischen Tonkunst, unter ihnen Fétis, dessen Autorität auf diesem Gebiete wohl unbestritten ist, rühmen an seiner Musik die Correktheit des Stils, den religiösen Charakter und die Einfachheit seiner Notirungsweise, im Gegensatz zu den Pedanterien und kleinlichen Spielereien, in welchem sich selbst noch zu seiner Zeit ein grosser Theil der Tonsetzer gefielen.

Väterchen wurden bei der Orgel die 4—6 Centimeter langen, aus Messingdraht gefertigten Schraubengewinde, welche sich hinter dem Vorsatzbrette (s. d.) auf jeder Taste befinden, benannt.

Vagans, *Quinta vox*, nannten die Tonsetzer des 16. und 17. Jahrhunderts in fünfstimmigen Tonsätzen die fünfte Stimme, weil sie jeder der vier Stimmklassen angehören, hier ein zweiter Sopran, dort ein zweiter Alt oder Tenor sein konnte; am häufigsten ist sie ein zweiter Tenor.

Vague, Musiklehrer, in Marseille in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts geboren, hatte sich in Paris niedergelassen und gab hier eine Elementar-Musikschule heraus unter dem Titel: »*L'Art d'apprendre la musique exposé d'une manière nouvelle et intelligible, par une suite de leçons qui se servent successivement de preparation*« (Paris, 1733, in Fol., 32 S. nebst einer Vorrede). Eine zweite Auflage erschien 1750 in Paris.

Vaisselius, Matthieu, s. Waisselius.

Valabreque, s. Catalani.

Valderravano, Enriquez de, spanischer Musiker, der Anfang des 16.

Jahrhunderts zu Penacerrada geboren wurde. Er veröffentlichte eine Abhandlung über die Viola nebst einer Sammlung von Stücken für dies Instrument unter dem Titel: »*Musis dicatum. Libro llamado. Silua de Sirevas. Compuesto por el excellente musico Anriquez de Valderauano. Divigido al illustrissimo sennor don Francisco de Cunniga conde de Miranda etc*« Am Ende des Bandes steht: »*Fue impresso en la muy insigne y noble villa de Vallodolid Pincia in otro tiempo llamada*« (por Francisco Fernandez de Cordova impresor, 1547, in Fol.). Es sind in dem Werke: Motetten, Vilhanhios, Romanzen, Gesänge, Fantasien und Sonaten in Tabulatur für die Viola enthalten; ebenso eine Erklärung der Zeichen der Tabulatur und der Art der Ausführung derselben. Ferner ist von demselben Autor eine allgemeine Abhandlung der Musik vorhanden, die verschiedenen Tabulaturen des Spinets, der Harfe, der Viola, des Kirchengesanges und des figurirten Gesanges behandelnd. Der Titel lautet: »*Tratado de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela, canto-llano de organo y contrapunto*« (Alcala de Henares, 1557, in Fol.).

Valdesturla, s. Schicht.

Valente, Antonio, mit dem Beinamen Cièco, war blind und bekleidete in Neapel ein Organistenamt. Er veröffentlichte eine Sammlung von Orgelstücken unter dem Titel: »*Versi spirituali sopra tutte le note, con diversi capricci per suonar negli organi*« (Napoli, 1580).

Valente, Saverio, neapolitanischer Componist, lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Seine Studien machte er auf dem Conservatorium la Pietà und war später Kapellmeister an der Kirche S. Francesco Saverio, auch Lehrer am College San Pietro a Majella und am Conservatorium von Neapel. Auf der Bibliothek hierselbst sind folgende Compositionen im Manuscript aufbewahrt: »*Impromperi a* 4 *voci pel venerdi santo*«. »*Messa a* 4 *voci e più stromenti*«. »*Messa a* 5 *voci e più stromenti*«. »*Tratti delle tre profezie del sabato santo*«. »*Vespere del sabato santo a* 4 *voci col basso continuo*«. »*Credo a* 4 *voci con organo*«. »*Oratorio per il S. Natale a più voci e più stromenti.*« »Solfeggien für vier Stimmen«. »Eine Sammlung Partimenti«. »Eine Methode des Contrapunkts«.

Valentini, Carlo, dramatischer Componist, geboren zu Lucca gegen 1790, war von 1827 bis 1835 Kapellmeister am Theater zu Messina. Gegen das Ende seiner Laufbahn kehrte er nach Lucca zurück. Er hat ungefähr zwölf Opern, die auf den verschiedenen Theatern Italiens zur Aufführung kamen, geschrieben. »*Il Capriccio drammatico*«, »*Amine*« und »*Il Figlio del signor padre*« waren die ersten. Diejenigen, welche am meisten gefielen, waren: »*Gli Aragonesi in Napoli*«, 1838 in Rom, und »*Il Figlio del signor padre*«, in Neapel aufgeführt.

Valentini, Domenico, ein um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu Lucca lebender Componist, hat unter Anderem ein Oratorium: »Der Tod Abel's« nach Metastasio in Musik gesetzt.

Valentini, Giovanni, Kirchencomponist und Contrapunktist der römischen Schule, wurde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geboren. Anfang des 17. Jahrhunderts, gegen 1615, trat er zu Wien als Organist in den Dienst des Königs. Von seinen Compositionen wurden folgende gedruckt: »*Motetti a sei voci*« (Venedig, 1611, in 4°). »*Musiche concertate a* 6, 7, 8, 9 *e* 10 *voci ossia instromenti*« (Venedig, 1619, in Fol.). »*Musiche a* 2 *voci col basso per organo*« (Venedig, 1622). »*Sacri concerti a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci*« (Venedig, 1625, in 4°). *Musiche da camera a* 2, 3, 4, 5 *e* 6 *voci, parte concertata con voci soli e parte con voci ed istromenti, nelle quale si contengono Madrigali ed altri varie composizioni. Libro quarta*« (Venetia, app. Aless. Vincenti, 1621, in 4°). »*Libro quinto. Le Musiche da camera a una e due voci c'ol basso continuo*« (ibid. 1622, in 4°). Im Manuscript blieben Messen, Magnifikats und Psalmen. Der Abbé Santini besitzt davon ein Stabat mater für vier Stimmen und ein Magnifikat für vierundzwanzig Stimmen und sechs Chöre vom Jahre 1620. In der Manuscriptensammlung im Schlosse zu Prag befinden sich Compositionen dieses

Meisters, auch sind einige Stücke in: »*Parnassus musicus Ferdinandaeus*« von Bergamo (Venedig, 1615) aufgenommen. Gerber führt die eine sechschörige Messe, *Magnificat et Jubilate*, als 1621 zu Venedig gedruckt an. (»Tonkünstler-Lexikon«, B. III, S. 422).

Valentini, Giovanni, neapolitanischer Componist, lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und machte sich durch folgende Opern vortheilhaft bekannt: »*La Nozze in contrasto*«, komische Oper, 1780 zu Mailand, 1784 zu Leipzig aufgeführt. »*I Castellani burlati*«, komische Oper (Parma, 1786). »*La statua matematica*« (Pesaro, 1786). »*L'Impresario in rovina*« (Cremona, 1778).

Valentini, Giuseppe, Violinist und Instrumentalcomponist, zu Florenz gegen 1690 geboren, veröffentlichte bei Roger in Amsterdam die folgenden Compositionen: »*XII Sinfonie a 2 violini e violoncello*«, op. 1. »*VII Bizzarrie per camera a 2 viol. et violonc.*«, op. 3. »*VIII Idee da camera a violino solo e violoncello*«, op. 4. »*XII sonate a 2 viol. et violonc.*, op. 5. »*Concerti a 4 viol., alto viola*«. »*Sonate a violino solo e basso continuo*«, op. 8. »*X concerti*«, op. 9.

Valentini, Pietro Francesco, berühmter Contrapunktist der römischen Schule, auch seiner Zeit als Poet bekannt und als theoretischer Schriftsteller thätig, entstammte einer vornehmen Familie zu Rom und wurde daselbst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geboren. In der Schule des J. M. Nanini bildete er seine musikalischen Fähigkeiten und starb zu Rom 1654. Er schrieb zwei grosse Opern, dem damaligen Geschmacke entsprechend mit Zwischenspielen (Intermezzi's) und zwar die Musik und die Worte; es sind dies: »*La Mitra. Favola greca versificata con due intermedii, il primo rappresentante la Uccisione di Orfeo; e il secondo Pittagora che ritrova la musica. Poesia di Pier Francesco Valentini Romano, musica dell istesso*« (Roma, Mascardi, 1654). »*La Trasformazione di Dafne. Favola morale con due intermedii, il primo contiene il Ratto di Proserpina ed il secondo la Cattività di Venere e di Marte nelle rete di Vulcano*« (Roma, Mascardi, 1654). Seine übrigen Compositionen sind: »*Canone di Pier Francesco Valentini Romano sopra le parole del Salve Regina: illos tuos misericordes oculos ad nos converte, con le sue risolutioni a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci, etc.*« (Roma, Masotti, 1629). Dieser Canon enthält mehr als zweitausend Resolutionen. Das Thema desselben nebst vier der Hauptresolutionen giebt Kircher an (»*Musurgia*«, Th. I, S. 402). »*Canone nel nodo di Salomone a* 96 *voci*« (Roma, 1631, in Fol.). Auch von diesem Canon sind bei Kircher (»*Musurgia*«, Th. I, S. 404) und bei Hawkins in seiner Geschichte (Band II, S. 375) die vornehmsten Resolutionen zu finden. »*Canone a* 6, 10, 20 *voci*« (Roma, 1645). »*Madrigali a 5 voci, musica e poesia del Valentini*«, zwei Hefte (Rom, Mascardi, 1654). »*Motetti ad una voce con instromenti*«, zwei Hefte (ebenda). »*Motetti a* 2, 3, 4 *voci*«, zwei Hefte (ebenda, 1655). »*Canzonette spirituali a* 2 *e* 3 *voci*«, zwei Bücher (ebend. 1656). »*Canzonette spirituali a* 2, 3, 4 *voci*«, zwei Bücher (ebenda, 1656). »*Musiche spirituali per la natività di N. S. Gesù-Cristo a* 1, 2 *voci*«, zwei Bücher (Rom, Belmonti, 1657). »*Canzoni, sonetti ed arie a voce sola*«, zwei Bücher (ebenda, 1657). »*Canzonette ed arie a* 1, 2 *voci*«, vier Bücher (ebenda, 1657). »*Litanie et motetti a* 2, 3, 4 *voci*«, zwei Bücher (ebenda, 1657). Diese Compositionen, die Opern und die Canons ausgenommen, wurden erst nach dem Tode des Autors von dessen Erben, die er testamentarisch dazu verpflichtet hatte, in den Druck gegeben. Drei theoretische Abhandlungen hat er der Bibliothek der Familie Barberini vermacht. Sie befinden sich unter No. 3287 und 3288 noch daselbst. Die Titel sind: »*Duplitonio Musica. Dimostrazione di Pier Francesco Valentini Romano per la quale appare li toni, e modi musicali ascendere al numero di ventiquattro, dove dodici soli communemente sono stimati. Ed anco alcune figure dimostrative di alcuni generi musicali, antichi ed altre teoriche curiosità*«. »*Trattato del tempo, del modo, e della prolazione di Pier Francesco Valentini Romano, nel quale ampiamente si dimostra cosa sia tempo, modo, prolazione, e copiosamente si discorre delle figure e proporzioni musicali de segni delle perfezioni, delle alterazioni, dei punti, delle*

ligature, e di ciascun altro accidente, a cui dette figure sono sottoposte«. »Trattato delle battuta musicale. In questo si vedono descritti gli esempi per i quali s'insegna il modo o la maniera di giustamente proferire e cantare le note, ed aspettare le pause tanto sotto il tempo dell' equalo, quanto dell' inequale battuta«.

Valentinstanz, s. v. a. Taranteltanz (s. d.).

Valernod, Abbé Marie Eleazar **de,** Domherr des adligen Stifts zu St. Martin d'Ainay, ist zu Lyon geboren und hielt in der Akademie daselbst, deren Mitglied er war, folgende Vorlesung: »*Nouvelle méthode pour noter le plain-chant sans barres et sans clefs*« aufbewahrt unter den Manuscripten in der Bibliothek daselbst unter No. 965. V. starb 1778.

Valesi, Johann Evangelist, eigentlich Wallershauser, geboren am 28. April 1735 zu Unterhattenhofen in Baiern als der Sohn eines Bauern, wurde von einem vermögenden Kunstfreunde adoptirt, welcher ihn in München ausbilden liess. Nach einiger Zeit jedoch unterbrach V. seine Studien und begab sich zu einem Landwirthe. Später nach München zurückgekehrt cultivirte er die Musik und hauptsächlich den Gesang. Der Kapellmeister Camerloher zu Freising war sein Lehrer und V. machte so schnelle Fortschritte, dass er, 19 Jahre alt, bereits als Sänger am Hofe des Cardinals und Fürst-Bischofs von Freising angestellt wurde. 1755 ging er erst nach Amsterdam, dann nach Nancy, um sich als Sänger hören zu lassen, und betrat, nach Baiern zurückgekehrt, 1757 die Bühne als Bellerophon. Das Verlangen, sich immer mehr zu vervollkommnen, trieb ihn nach Italien, wo er in verschiedenen Städten ebenfalls als Opernsänger auftrat. 1770 kehrte er nach Baiern zurück und erhielt dort vom Herzog Titel und Function eines Kammersängers. Nach einem abermaligen Besuch Italiens, bei welchem er viel Ruhm einerntete, verblieb er nach seiner Rückkehr 1778 dauernd in München, wirkte dort an der Hofoper als Sänger und errichtete hier die erste deutsche Singschule, in welcher er über 200 Schüler bildete, zu denen auch Adamberger gehörte. Nach 42jähriger Dienstzeit wurde er 1798 pensionirt und starb in München 1811.

Valgulio, Carlo, gelehrter Hellenist, stammt aus einer alten Familie von Brescia, wo er 1440 geboren wurde und 1498 starb. Er war eine Zeit lang Secretär des Cardinal Cesar Borgia. Die lateinische Uebersetzung der musikalischen Abhandlung des Plutarch, welche er lieferte, wurde erst lange Zeit nach seinem Tode gedruckt und aufgenommen in der Sammlung der Schriften des Plutarch: »*Plutarchi Chaeronei philosophi historicique clarissimi opuscula (quae quidem extant) omnia, undequaque collecta, et diligentissime jam pridem recognita*« (Venetiis per Jo. Ant. et Fratres de Sabio, sumptu et requisitione D. Melchioris Sessa. Anno Domini MDXXXII, in 8°). Ferner von J. Cornarius in seiner Ausgabe der Schriften über Moral des Plutarch (Basel, 1553, in Folio, p. 19 bis 25).

Valhadolid, Francisco **de,** Kapellmeister am erzbischöflichen Seminar zu Lissabon, geboren zu Funchal, der Hauptstadt der Insel Madeira, wurde in der Musik zuerst von Manoel Fernandes und später zu Lissabon von Joaõ Alvares Frovo unterrichtet. Er starb am 16. Juli 1700, ehe er sein Werk über theoretische und praktische Musik zum Druck befördern konnte. Ausser diesem Werke hat er viele Compositionen, Messen, Psalmen, Lamentationen, Responsorien, Motetten u. a. geschrieben.

Valla, Georgia, gegen Mitte des 15. Jahrhunderts zu Piacenza geboren, studirte in Pavia Medicin und wurde 1450 in Venedig als Professor Humaniorum angestellt, als welcher er 1499 starb. In seiner Sammlung von Abhandlungen aller Wissenschaften: »*De expetendis et fugiendis rebus*« (Venedig, 1497—1501, zwei Bände in Fol., ist auch die Abhandlung: »*De Musica, lib. V. Sed primo de inventione et commoditate ejus*« enthalten. Zu den weiteren Arbeiten des V. gehört auch die lateinische Uebersetzung der Einleitung zur Harmonik des Euclid unter dem Namen Cleonides. Sie führt den Titel: »*Cleonidae harmonicum introductorium, interprete Georgio Valla Placentino*« und

ist mit den Schriften der Autoren, die aus dem Titel hervorgehen, in einem Bande herausgegeben. Der Titel desselben heisst: »*Hoc in volumine haec opera continentur: Cleonidae harmonicum introductorium interprete Georgia Valla Placentino. — L. Vitruvii Pollionis de Architectura libri decem. — Sexti Julii Frontini de aquaeductibus liber unus. — Angeli Policiani opusculum quod. Panepistemon inscribitur. — Angeli Policiani in priora analytica praelectio, cui titulus est Lamia*«. Das Datum ist nur am Ende der Vitruv'schen Abhandlung zu finden. Man liest dort: »*Impressum Venetiis per Simonem Papiensem dictum Biniloquam. Anno ab incarnatione MCCC. LXXXX. VII. Die tertio, Augusti*«, in Fol. Die betreffende Uebersetzung der Euclid'schen Schrift gelangte im Jahr darauf mit einigen anderen Arbeiten des Valla vereinigt in einer zweiten Ausgabe zum Druck. Von dieser findet sich auf der Pariser Bibliothek ein Exemplar mit dem Datum Venedig, 1504.

Vallade, Joh. Baptist Anton, dessen Namen auf französische Abkunft schliessen lässt, war Organist in Mendorf um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Die nachgenannten Werke von ihm sind gedruckt worden: »Dreifaches musikalisches Exercitium auf der Orgel, oder VI Praeambula und Fugen, wobei nach jedem Praeambulo der Generalbass ausgesetzt ist« (Augsburg, 1751, in Folio). »Musikalische Gemüths-Ergötzung in VI Clavier-Partien«, erster Theil (Nürnberg). Der zweite Theil: »XVI Fugen für die Orgel« (Nürnberg). »Präludirender Organist, oder neue Präludien und Cadenzen in doppelten *A B C D E F G*, beide Töne mit der Terz major und mineur so bequem eingerichtet, dass man durch die angewiesenen Zeichen und Nummern nicht nur ein Präludium nach Nothdurft und Belieben verlängern, sondern auch mitten im Präludiren alle 4, 5 oder 6 Takte eine Cadenz formiren kann«, in zwei Theilen (Augsburg, 1757, in Folio). »*Liturgiae Abreviatae Vrbi et Orbi accommodatar i. c. VI Missae a* 4 *voc. et instrum.*«, op. 2 (Augsburg, in Fol.).

Vallaperta, Giuseppe, Kirchencomponist, geboren am 18. März 1755 zu Mezzo bei Mailand. Sein erstes Werk, drei Claviersonaten, erschien in Venedig, das zweite, ein Clavierconcert mit Orchester, wurde während seines Aufenthaltes in Dresden 1789—91 bei Hilscher gedruckt. Nachdem er 1793 nach Italien zurückgekehrt war, erhielt er in Aquila, einer Stadt in den Abruzzen, eine Anstellung als Kapellmeister. Während er hier lebte und nachdem er 1803 Mailand wieder aufgesucht, componirte er viel Kirchenmusik, die geschätzt wurde. Es gehören dazu drei Oratorien: »*Ezechia*«, »*Il Trionfo di Davide*«, »*Il voto di Jefte*«, Messen, Requiem, Miserere u. a. V. starb zu Mailand 1829.

Vallara, P. Francesco Marie, Carmelitermönch des Klosters zu Mantua, wurde gegen 1670 zu Parma geboren. 1724 lebte er noch in seinem Kloster. Er hat die nachgenannten Bücher über den Gregorianischen Choralgesang verfasst: 1) »*Scuola corale nella quale s'insegnano i fondamenti più necessarii alla vera cognizione del canto gregoriano*« (in Modena, per Ant. Capponi, 1707, in 4°, 90 Seiten). 2) »*Primizie di canto fermo*« (in Modena, Capponi, 1713, in 4°). Die zweite Auflage hat den Titel: »*Primizie di canto fermo, ristampate, corrette, e ridotte in miglior forma con altre addizioni di ecessità à chi professa, e desidera la vera cognizione di tutti i principii e fondamenti di questo angelico canto*« (in Parma, per Giuseppe Rosati, 1724, in 4°, 106 S.). 3) »*Trattato teorico-pratico del canto gregoriano*« (in Parma, per Giuseppe Rosati, 1721, in 4°, 133 S.).

Valle, P. Guglielmo **della,** Franziskanermönch und Generalsecretär seines Ordens, wurde zu Sienna gegen 1740 geboren und legte im dortigen Kloster seine Gelübde ab. In Bologna, wohin er vom Orden gesendet war, trat er in freundschaftliche Beziehungen zum Pater Martini, nach dessen Tode er demselben eine Lobrede hielt, die gedruckt erschien: »*Elogio del Padre Giambattista Martini, minore conventuale. Letto il* 24 *novembre* 1784« (Bologna, 1784, in 4°). Abgedruckt in: 1) »*Antologia romana*«, Th. XI, S. 190, 201, 209, 217, 225, 233, 241; 2) »*Giornali de letterati di Pisa,* 1783«, Th. LVII, S. 279—305.

Ins Deutsche übersetzt erschien sie in: »Musikalische Correspondenz von Speier« (1791, S. 217 u. folg.). Eine zweite Schrift: »*Memorie storiche del P. M. Giambattista Martini, minor conventuale di Bologna, celebre maestro di capella*« (Napoli, 1785, nella stamperia Simoniana, in 8°, 152 S.) wurde in Neapel gedruckt. Valle hat sich auch durch Schriften auf anderen Gebieten vortheilhaft bekannt gemacht.

Valle, Pietro **della,** ist zu Rom am 2. April 1586 von vornehmen Eltern geboren und erhielt eine treffliche Erziehung. Quintus Solini, Organist an Madonna del popolo, war sein erster, Paolo Qualiati sein zweiter Lehrer in der Musik. Nachdem er zunächst die militärische Laufbahn verfolgt, auch an mehreren Seegefechten (1611 auf einem spanischen Schiff gegen die Barbaren) thätigen Antheil nahm, entschloss er sich bald nach seiner Rückkehr in Italien 1614 zu einer Pilgerfahrt nach Jerusalem. Er kam durch Egypten, Syrien, Persien, focht im letzteren Lande gegen die Türken und kehrte 1626 nach Rom zurück. Seine Reisebeschreibungen, die er hierauf lieferte, sind für den musikalischen Geschichtsschreiber des 16. und 17. Jahrhunderts von Werth. 1640 erschien folgende Schrift im Druck: »*Della musica dell' età mostra, che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell' età passata, all Signor Lelio Guidicioni*«. In den Werken des G. Bat. Doni (B. II, S. 249 u. folg.) ist die Dissertation aufgenommen. Von Valle ist auch ein zwölfstimmiges *Tantum ergo* bekannt geworden. Er starb am 20. April 1652.

Valleriuh, s. Wallerius.

Vallet, Nicolas, ein berühmter Lautenist und Componist für dies Instrumen, lebte zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu Paris. 1618 erschien der erste und 1619 der zweite Theil eines Lautenwerks, welches er unter folgendem Titel zu Amsterdam herausgab: »*Le Secret des Muses auquel est naivement montré la vraie manière de bien et facilement apprendre à jouer du Luth par Vallet, Lutheniste français*« (zwei Theile in 4°). Das Bildniss des Autors befindet sich vor diesem Werke. Eine frühere Ausgabe erschien zu Paris.

Vallisnieri, Antonio, berühmter Mediziner und Dr. philos., geboren am 3. Mai 1661 im Schlosse Tresilico in Carafagnana im Herzogthum Modena, studirte in Bologna und wurde dann als Professor der Medizin an die Universität Padua berufen. Daselbst starb er 1730. Er war Mitglied fast aller Akademien Italiens. Sein Werk »*Opere fisico-mediche*« (Venedig, 1733, drei Bände in Fol.) enthält auch Briefe, die Erhaltung der hohen Stimme und andere Eigenschaften der Castraten betreffend. Ins Französische übertragen sind dieselben unter dem Titel: »*Lettres sur la voix des enuques*« in *Bibliothèque italique* No. 6 in Genf 1730 zu finden. Die Briefe sind an Jacques Vernet in Genf, der sie veranlasst hatte, gerichtet. Sie sind auch ins Lateinische übersetzt worden.

Vallo, Dominico, Neapolitaner, anfänglich Jurist, betrieb er die Musik nur als Liebhaberei, bis er sie zu seinem Beruf machte. Er veröffentlichte ein Lehrbuch unter dem Titel: »*Compendio elementare di musica speculativo-pratica*« (Neapel, 1804, ein Band in 8°).

Valotti, Francesco Antonio, gelehrter Musiker und Kirchencomponist, geboren zu Verceil im Piemontesischen am 11. Juni 1697. Da seine Eltern arm waren, wurde es nur durch Mithülfe seiner Landsleute ermöglicht, dass er ein Seminar besuchen konnte. In der Musik zeichnete er sich schon hier aus. Nachdem er das Seminar verlassen hatte, kam er nach Chambéry in das Kloster der Franziskaner, wo er seine Gelübde ablegte. Seine theologischen Studien setzte er hier im Kloster Cuneo und dann in Mailand fort; die Begabung für die Musik überwog jedoch so, dass er endlich in Padua unter Anleitung des Pater Calegari Kapellmeister an der Kathedrale sich ausschliesslich dieser Kunst weihte. Er erlernte von seinem Lehrer die Theorie nach den neueren Principien, die er auch während seiner Laufbahn beibehielt. 1728 hielt er sich eine Zeit lang in Rom auf und übernahm, nach Padua zurückgekehrt, hier das Amt des Organisten an der Kirche St. Antonio, derselben Kirche, an welcher

Tartini als Soloviolinist wirkte. Nach dem Rücktritt des Kapellmeisters Calegari übernahm er auch dieses Amt, das er bis zu seinem Tode, welcher am 16. Januar 1780 in seinem 83. Jahre erfolgte, verwaltete. Er wurde um die Mitte des 18. Jahrhunderts als der bedeutendste Organist Italiens, als welcher ihn auch Tartini bezeichnete, geschützt. Ebenso genoss er eines bedeutenden Rufes als Theoretiker und Kirchencomponist; so hat er auch viele treffliche Schüler in der Composition gebildet, zu denen auch der Abt Vogler gehört. Er selber war als Componist ungemein thätig, so dass Burney, als er ihn besuchte, zwei grosse Schränke voll Messen, Psalmen, Motetten, Vespern, auch die Begräbnissmusik für Tartini u. s. w. vorfand. Es ist aber fast alles Manuscript geblieben. Gedruckt sind: »*Responsoria in Parasceve* 4 *vocibus cantanda comitante clavicembalo* (Mainz, Schott). »*Responsoria in sabbato sancto idem*« (ibid.). »*Responsoria in Coena Domini* 4 *vocibus* mit zwei vierstimmigen Anthems von Orlandus Lassus« (ebenda). In der Bibliothek des Abbé Santini in Rom befanden sich von ihm ausser mehreren vierstimmigen Messen mit Orchester: *Salve Regina* für zwei Chöre, eine Messe für zwei Chöre und Orchester, ein *Dies irae* für vier und ein *Domine ad adjuvandum* für vier Stimmen, der Psalm *Beatus vir* für vier Stimmen und fugirt und ein *De profundis* für vier Stimmen. Vielfach beschäftigte sich auch T. mit der Theorie der Musik. Die Ergebnisse seines Nachdenkens begann er aber erst im Alter zur Mittheilung bereit zu machen und so gelangte nur ein Band zum Druck: »*Della scienza teorica e pratica della moderna musica, libro primo*« (in Padova, appresso Giovanni Manfré, 1779, ein Band in 4°, 167 Seiten und 7 Platten. Eine Analyse des Systems von V. giebt Fétis in seinem Buche: »*Esquisse de l'histoire de l'harmonie*« (Paris, 1840, in 8°, pag. 138—142), ferner in: »*Traité complet de l'harmonie*« (Paris, Brandus, 1844, ein vol. grand in 8°, 4^{me} partie). Obwohl dies System keine Anhänger in Italien finden konnte, so hat doch Sabbatini, Schüler von Valotti und Nachfolger im Amte, einen praktischen Ueberblick desselben gewährt in seinem Buche: »*La vera idea delle musicale numeriche segnature*«. Ferner eine Anzahl Beispiele der Fugenbearbeitung nach der Lehre seines Meisters in dem Buche: »*Trattato sopra le fughe musicali di Fra Luigi Ant. Sabbatini M. C. Corredato di copiosi saggi del suo antecessore Padre Francesco Antonio Vallotti*«. Zwei Schriften von P. Fanzago, Valotti betreffend, seien noch genannt: »*Orazione ne funerali di R. P. Franc. Ant. Valotti*« (Padua, 1780, in 4°) und »*Elogi di Tartini, Valotti e Gozzi*« (Padua, 1780, in 4°).

Valls, Francisco, Priester und Kapellmeister der Kathedrale in Barcelona zu Anfang des 18. Jahrhunderts, wurde gegen 1665 geboren und starb zu Barcelona 1743. Eine grosse Anzahl kirchlicher Compositionen von V. sind in den Kirchen Spaniens verstreut. Auch hat er ein didaktisches Werk geschrieben: »*Mapa armonica*«, welches, wie M. Eslava sagt, von lernbegierigen Musikern aus Hand in Hand ging, woraus auch gleichzeitig der Schluss zu ziehen sein dürfte, dass es Manuscript geblieben ist. Ferner kennt man von ihm: »*Respuesta a la censura de D. Joachim Martinez, Organista de Palencia*« (Barcelona, 1717), jedenfalls eine von ihm componirte Messe betreffend.

Valor notarum — die Geltung der Noten; in der Mensuraltheorie des Mittelalters diejenige Notengattung, welche bei der Ausführung eines Tonstücks als Maass angenommen wurde, um damit den Zeitwerth der übrigen und somit die Bewegung des Ganzen zu bestimmen (s. Mensuralmusik).

Valsalva, Antonio Maria, berühmter Arzt, geboren zu Imola am 17. Januar 1660, war ein Schüler des Malpighi. Er lehrte an der Universität Bologna Anatomie und starb daselbst am 2. Februar 1723. Er wandte der Anatomie der Gehörorgane eine besondere Aufmerksamkeit zu und verfasste demgemäss folgendes ausgezeichnete Buch: »*De aure humana tractatus, in quo integra ejusdem auris fabrica multis novis, inventis et iconibus suis illustrata, describitur omniumque ejus partium usus indagatur, etc.*« (Bologna, 1704 in 4°). Es erschienen von diesem Werke verschiedene Ausgaben; als die letzte gilt:

»*Viri celeberrimi Antonii Mariae Valsalvae opera, hoc est tractatus de aure humana*« (Venetiis, 1740, zwei Bände in 4° mit Figuren).

Valse, s. Walzer.

Van Boom, Johann E. G., Flötenvirtuose, ist zu Utrecht am 17. April 1783 geboren. Hier, später in Amsterdam, verfolgte er seine musikalische Ausbildung und erhielt, 22 Jahre alt, die Ernennung zum Soloflötisten des Königs von Holland, Louis Napoleon. Von Compositionen für sein Instrument, das er ausgezeichnet zu behandeln verstand, sind folgende im Druck erschienen; »*Sonate pour flûte et piano*«, op. 1 (Amsterdam, Steup). »*Andante varié pour flûte et orchester*«, op. 4. »*Thème original varié pour la flûte avec quatuor*«, op. 5. Eine Anzahl Duos für zwei Flöten. Drei Trios für zwei Flöten und Guitarre. Variirte Arien für Flöte und Piano.

Van Boom, Johann, Pianist, gehört zu derselben Familie wie der vorige und ist ebenfalls zu Utrecht am 15. October 1807 geboren. Als Clavierspieler und Componist hat er sich in seinem Vaterlande Ruf erworben. Er liess sich gegen 1840 in Stockholm nieder und brachte dort eine dreiaktige Oper: »*Nécken op het elven speel*« zur Aufführung. Der ursprünglich in holländischer Sprache geschriebene Text wurde ins Schwedische übertragen. Jenny Lind sang die Hauptpartie. Van Boom wurde Mitglied der königl. Akademie in Stockholm, erhielt den Wasa-Orden, den dänischen Danebrog-Orden und andere. Zu seinen gedruckten Compositionen gehören: »*Grand concerto pour piano et orchestre*«, op. 24. »*Grand quatuor pour piano, violon, alto et violoncello*«, op. 6. »*Trio pour piano, violon et violoncelle*«, op. 14. »*Introduction et variations sur un théme original*«, op. 7. »*Beautés musicales de la Scandinavie*«, neun Fantasien über schwedische Arien. »*Le Salon*«, Clavier-Etude, op. 45.

Van Buggenhout, Emil, Clarinettist und Componist, geboren zu Brüssel 1825, wurde auf dem Conservatorium seiner Vaterstadt gebildet und war in der Composition ein Schüler von Fétis. Nachdem er als Solo-Clarinettist in der Kapelle des Königs thätig gewesen war, nahm er eine Stelle als Musikdirektor der Philharmonischen Gesellschaft zu Arlon (Provinz Luxemburg) an. Zu seinen Compositionen gehören: »*Marguerite*«, Oper in drei Akten; Cantate: »Der fünfundzwanzigste Geburtstag«, aufgeführt 1856, wofür er die goldene Medaille erhielt; gegen hundert Concertpiècen für grosses Orchester oder für Blasinstrumente, von denen einige (»*Inkermann*« — »*Ruward*«) in ganz Belgien gespielt wurden; Männergesangscompositionen. Im Jahre 1852 gab er ein Journal für Harmoniemusik »*Métronome*« heraus.

Van den Acker, Johann, Violinist, geboren gegen 1828 zu Antwerpen, schrieb drei Opern, deren Texte in flämischer Sprache von Destanberg verfasst sind. Diese Opern wurden in Antwerpen im Nationael-Tonneel 1856 und 1857 aufgeführt. Sie heissen: »*Een avontuer van Keiser Karel*«; »*De zinnelooze Van Ostade*«; »*Jacob Bellamy*«.

Van den Broeck, Othon, Virtuose auf dem Horn, ist holländischer Abkunft und in Ypern in Flandern 1759 geboren. Er erhielt von früh an Musikunterricht im Hornblasen, wofür er Anlagen zeigte, von Banneux, dem ersten Hornisten der Kapelle des Prinzen Carl von Lothringen, dann in Haag von Spandeau, ersten Hornbläser der Kapelle des Prinzen von Oranien. Musikdirektor Fuchs und ein deutscher Musiker zu Amsterdam, Namens Schmidt, unterwiesen ihn in der Composition. 1788 kam Van den Broeck nach Paris, wo er sich mit vielem Beifall hören liess. Die Opern, die er hier schrieb, gelangten auch zur Aufführung: »*La Ressemblance supposée*«, »*Colinet Colette*«, »*Le Codicille*« und eine ganze Reihe anderer. Van den Broeck war 1789 erst am Théâtre de Monsieur, dann an die grosse Oper ins Orchester eingetreten, wo er bis 1816 thätig war. Bei Gründung des Conservatoriums wurde er als Lehrer an dasselbe berufen und behielt seine Stellung auch nach der Reorganisation bei. Er starb in Passy 1832. Instrumentalcompositionen sind folgende gedruckt: »*Symphonie concertante pour deux cors*« (Paris, Nadermann). »*Deuxième*

idem, pour clarinette, cor et basson« (ibid.). *»Premier concerto pour clarinette«* (ibid.). *»Concertos pour cor No. 1 et 2* (ibid.). *»Trois duos concertants pour clarinette et cor«* (Paris, Hentz). *»Trois quatuors pour cor, violon, alto et basse«* (Paris, Leduc). *»Duos pour deux cor«*, op. 1 et 2 (Paris, Nadermann). *»Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse«* (Paris, Gaveaux). Ferner: *»Méthode de cor avec laquelle on peut apprendre et connaître parfaitement l'étendue de cet instrument«* (Paris, Nadermann). *»Traité général de tous les instruments à vent, a l'usage des compositeurs«* (ibid.).

Van den Gheyn, Matthias, der berühmteste Organist und Glockenspieler Belgiens im XVIII. Jahrhundert (s. M. X. van Elewyk, »Matthias van den Gheyn, der grösste Organist u. s. w.« [Löwen, Ch. Peeters, 1862, in 8°, 79 S.]), auch Componist, ist am 7. April 1721 zu Toilemont in Brabant geboren. Sein Vater Andre van den Gheyn, geboren zu St. Trond, war Glockengiesser, deren desselben Geschlechts und Namens im Reiche bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts bekannt sind. Der Vater des Matthias liess sich 1725 in Löwen nieder, wo er sein Kunstgewerbe betrieb, und in dieser Stadt erhielt der Sohn seine musikalische Ausbildung. Es ist nicht bekannt, welche seine Lehrer waren, doch kann man mit seinem Biographen van Elewyk annehmen, dass es Abbé Raik, sein Vorgänger im Amt gewesen sei. Als der letztere 1741 seine Stelle als Organist an St. Pierre verliess, um eine ähnliche in Gent anzunehmen, erhielt sie van den Gheyn, der damals 20 Jahre alt war. 1745 war auch die Stelle des Glockenspielers frei, um welche ein Probespielen stattfand, in welchem er siegreich auch diese Stelle errang. In demselben Jahre schloss er seine Ehe mit Marie Catharine Lints, die mit 17 Kindern gesegnet wurde. Der Ruf seiner Geschicklichkeit als Organist war bald nach seinem Amtsantritt weit verbreitet, nicht minder der als Glockenspieler. Es wird gesagt, dass wenn er Sonntags, wie er zu thun pflegte, eine halbe Stunde improvisirte, die Einwohner Löwens den Platz um die Kirche und die angrenzenden Strassen dichtgedrängt umgaben, um seinem reizvollen Spiele zuzuhören. Die in Löwen noch vorhandenen Abschriften von Präludien seiner Composition für das Glockenspiel enthalten beträchtliche Schwierigkeiten, zeugen aber von gutem Geschmack. M. van Elewyk, sein Biograph, hat nach eifrigen Nachforschungen eine grosse Anzahl von Compositionen von van Gheyn aufgefunden, worunter manches Verdienstliche sich befindet, von welchem aber nur ein kleiner Theil im Druck erschien, die grössere Menge dagegen Manuscript verblieb. Von den Präludien, Fugen, Rondos befindet sich zur Zeit eine Sammlung in der Bibliothek des Conservatoriums zu Brüssel. Eine Abhandlung: *»Traité d'harmonie et de composition«* in flämischer Sprache mit dem Datum 1783 gehört zu den hinterlassenen Manuscripten. Die gedruckten Werke haben den Titel: *»Fondements de la basse continue, avec les explications en français et en flamand, deux leçons et douze petites sonates fort utiles aux disciples pour apprendre à accompagner la basse continue, composés par Matthias Vanden Gheyn, organiste de l'église collégiale de Saint-Pierre à Louvain. Gravé à Louvain par M. Wyberechts.«* Der Titel der Sonaten ist: *»XII petites sonates pour l'orgue ou le clavecin et violon, fort utile pour en suitte des préditte règles venire à la pratique ou usance de l'accompaignement de la basse continue par etc.«* Der Titel der Clavierstücke: *»Six divertissements pour clavecin, composés par Matthias Van den Gheyn, organiste de l'église collégiale de Saint-Pierre, à Louvain«* (London, Welcker, Gerrard Street St. Anns). Gheyn starb nach vierzigjähriger Amtsthätigkeit am 22. Juni 1783.

Vander Borght, Natalis Christian, Organist und Glockenspieler der Abtei St. Gertrud zu Löwen, in derselben Stadt am 15. Septbr. 1729 geboren und am 14. Novbr. 1785 gestorben, hinterliess: *»Six suites pour le clavecin«*, op. 1 (Löwen, Wyberechts). *»Six suites, idem«*, op. 2 (Löwen, J. F. Maswiens).

Vander Does, Carl, Pianist und Componist, geboren zu Amsterdam am 6. März 1821, begann seine Musikstudien in seiner Vaterstadt und setzte

diese in Biberich unter Rummel, Kapellmeister des Herzogs von Nassau, fort. Nach Holland zurückgekehrt wurde er alsbald zum Hofpianisten des Königs und der Königin-Mutter ernannt. Er wendete sich nachdem der dramatischen Composition zu und hat mehrere Opern in Haag zur Aufführung gebracht.

Vander Doodt, Johann Baptist, Organist und Professor der Harmonielehre, geboren zu Anderlecht bei Brüssel 1830, wurde im Conservatorium der letzteren Stadt gebildet. Er gab eine Harmonielehre zum Gebrauche des Organisten in flämischer Sprache heraus: »*Harmonieleer, ten gebruike der organisten en die zich op de compositia toeleggen zamengesteld*« (Brussel, 1852, ein Band gross in 8°).

Vander Hagen, Amand Jean François Joseph, Clarinettist, Sohn eines Organisten, der aus Hamburg stammte und in Rotterdam, später in Antwerpen lebte, wo sein Sohn A. 1753 geboren wurde. Dieser wurde im zehnten Jahre als Chorknabe in die Musik eingeführt, erhielt sodann von seinem Onkel Vander Hagen, Hautboist in Brüssel in der Kapelle des Prinzen Carl von Lothringen, und von van Malder weiteren Unterricht. Er machte sich sehr bald durch Composition von Märschen vortheilhaft bekannt und erlangte in der Folge eine solche Fertigkeit, dass hunderte seiner Compositionen meist für Harmoniemusik in Paris gedruckt wurden. Vander Hagen war 1785 nach Paris gekommen und trat als erster Clarinettist in das Musikchor der Garden. Nach der Revolution gehörte er zu den 45 Musikern, die Sarrète (s. d. Art.) um sich versammelte. Unter dem Consul war Vander Hagen Chef der Musik der kaiserlichen Garden und erhielt 1807 den Orden der Ehrenlegion. Nach dem Fall des Kaiserreichs trat er als Clarinettist ins Theater Feydeau. Er starb zu Paris 1822. Seine Schulen für Flöte, Clarinette und Oboe haben folgenden Titel: »*Méthode claire et facile pour apprendre à jour en très-peu de temps de la flûte*« (Paris, Pleyel). Die zweite überarbeitete Auflage führt den Titel: »*Nouvelle méthode de flûte divisée en deux parties, contenant tout les principes concernant cet instrument*« (Paris, Pleyel). Die dritte Ausgabe: »*Grande et dernière méthode de flûte*« (Paris, Janet). Ferner: »*Méthode nouvelle et raisonnée pour le hautbois, divisée en deux parties*« (Paris, Nadermann). »*Nouvelle méthode de clarinette, contenant les premiers éléments de la musique et les principes pour bien jouer de cet instrument* (Paris, Pleyel). »*Nouvelle méthode pour la clarinette moderne à douze clefs, avec leur application aux notes essentielles etc.*« (Paris, Pleyel et Nadermann). Zu seinen Compositionen, die vorwiegend bei Pleyel, Sieber, Leduc, Janet erschienen, gehören Concerte für die Flöte, achtundzwanzig Duos für die Flöte; Concerte für die Clarinette; achtzehn Duos für die Clarinette; vierzig Fanfaren für vier Trompeten und Timbal; »*Suites d'harmonie militaire à dix parties*«, op. 14, 17, 20, 21; »*Deux suites de pas redoublés*»; *Grande symphonie militaire*« u. s. w.

Vander Meulen, Servais, flämischer Musiker, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts; er ist nur bekannt durch die Herausgabe einer Sammlung flämischer mehrstimmiger Gesänge: »*Een duytsch Musijbock daer inne begrepen sijn vele shoone Liedekens met IIII met V ende met VI partyen. Nuniewelyk met groote neersticheyt ghecolligaert ende vergaert. Gecomponaert by diversche excellente meesters. Zeer lustich om singhen ende spelen op alle instrumenten*« (tot Lowen, by Peeter Phalesius, ende Tantwerpen, by Jean Bellerus, 1572, in 4° obl.). Es sind in dieser Sammlung ausser Stücken von Vander Meulen solche von Winterberg, Clemens non Papa, Jean de Latre, Gerh. Turnhout, Adrien Stockaert Lévèque, Jean Belle, Lupus Hellink u. a. enthalten.

Vander Monde, gelehrter Geometer, geboren zu Paris 1735, wurde 1795 bei der Gründung der Akademie der Wissenschaften Mitglied der physikalischen und mathematischen Klassen; er starb am 1. Januar 1796 zu Paris. 1778 las er in der Akademie: »*Sur un nouveau Système d'harmonie applicable à l'état actuel de la musique*« (gedruckt acht Seiten in 4°). Vander Monde verfasste und las am 15. Novbr. 1786 ein zweites Mémoire über diesen Gegenstand, welches

ebenfalls gedruckt, aber wie das erste nur in kleiner Anzahl von Exemplaren abgezogen wurde; es enthält achtzehn Seiten Text und vier Seiten Beispiele von Harmoniefolgen. Das System wurde von Abbé Rossier, nicht in allen Stücken mit Recht, hart angegriffen, ebenso von La Borde, welcher sich weitläufig über die Abhandlung auslässt (»*Essai sur la musique*«, t. III p. 690).

Vander Plancken, Charles, talentvoller Violinist und Clarinettist, ist zu Brüssel am 22. October 1772 geboren. Unter Eugène Godecharle's Leitung entwickelte sich das bedeutende Talent Vander Plancken's in aussergewöhnlicher Weise. Als ihn Viotti spielen hörte, beglückwünschte er ihn und hat, so oft er später Brüssel berührte, mit ihm musicirt. Vander Plancken trat 1797 als Solo-Violinist ins Theaterorchester der grossen Oper in Brüssel und wurde zum Solo-Violinist des Königs Wilhelm von Oranien ernannt. Er erwies sich auch als intelligenter Orchesterdirigent und war ein ausgezeichneter Lehrmeister für die Violine. Zu seinen Schülern gehören: Meerts, Robberechts, Snel u. a. Mehrere Violin- und Clarinetten-Concerte blieben Manuscript. Einige Jahre vor seinem Tode hatte er das Unglück, bei einem Falle ein Bein zu brechen und eine Amputation überstehen zu müssen. Er starb in Brüssel im Januar 1849.

Vander Straetten, Edmond, ist zu Audenarde in Flandern am 3. December 1826 geboren und besuchte in seiner Vaterstadt das College der Jesuiten, deren Kleid er sogar eine Zeit lang trug. In diesem Institut erhielt er auch den ersten Musikunterricht. Nachdem er dasselbe verlassen, machte er in Gent einen Cursus der Philosophie und schönen Wissenschaften durch und kehrte dann nach Audenarde zurück. Hier beschäftigte er sich auf eigene Hand mit Musikstudien und machte die ersten Compositionsversuche. Daneben unternahm er historisch-biographische Forschungen, ein Gebiet, auf dem er sich auch später bewegte, jedoch nicht ausschliesslich in Bezug auf Musik oder Musiker. Die zuerst veröffentlichten Ergebnisse dieser seiner Thätigkeit sind: »*Notice sur Charles-Felix de Hollandre, compositeur de musique sacrée*« (Gand, De Busscher, 1854, in 8°). »*Notice sur les carillons d'Audenarde*« (Gand, De Busscher, 1855, in 8°) und: »*Recherches sur la musique à Audenarde avant le XIX siècle*« (Anvers, Buschmann, 1856, in 8°). Im Jahre 1857 verliess Vander Straetten seine Vaterstadt und kam nach Brüssel, wo er Fétis aufsuchte, von diesem Unterricht im Contrapunkt erhielt und als Secretär von demselben angenommen wurde, in welcher Stellung er ungefähr zwei und ein halb Jahr verweilte. Er besuchte auch während dieser Zeit die Lehrstunden in der Composition des Professors am Conservatorium, Bosselet. Später erhielt Vander Straetten eine Anstellung in den königlichen Archiven, redigirte eine Zeit lang das Journal »*Le Nord*« und war vom Jahre 1859 bis 1872 damit betraut, das musikalische Feuilleton des »*Echo du Parlament belge*« zu redigiren. Von seinen Arbeiten auf dem bezeichneten musikalischen Gebiete sind noch anzuführen: »*Jacques de Goüy, chanoine d'Embrun,* Nachrichten über Leben und Werke dieses Musikers« (Antwerpen, 1863, Buschmann, in 8°). »*Jean François Joseph Janssens, compositeur de Musique*« (Bruxelles, Sannes, 1866, in 12°). »*Maitres de chant et organistes de Saint-Donatien et de Saint-Sauveur à Bruges,* 1365—1796« (Bruges, Vande Casteele-Werbrouk, 1870, in 8°). »*La Musique au Pays-Bas avant le XIX siècle*« (Bruxelles, Muquardt, 1867, in 8°). Vol. I, Van Tright, 1872; Vol. II et III. »*Le Théâtre Villageois en Flandre*« (Bruxelles, Classen, 1874, in 8°). »*De noordsche Balck (instrument à cordes) du musée communal d'Ypres*« (Ypres, la Fonteyne, 1868, in 8°, mit einer Tafel. Compositionen: »*Le Proscrit*«, lyrisches Drama in drei Akten, 1849. »*Le roi René*«, dasselbe in einem Akt, 1862. »*Philippe van Artevelde*«, lyrische Scene, vier Stimmen, 1832. »*Salve Regina*«, vier Stimmen. »*Litanie delle Vergine*«, vier Stimmen, 1849. »*Te deum*«, vier Stimmen, 1856. »*In principio erat verbum per voci a l'unisono*«, 1867. »*Natale*« für Sopran und Chor, 1869. »*Messe di S. Cecilia*«, vier Stimmen. »*Tre litanie della Vergine*«, Solo und Chor. »*Tre Natali*« für Sopran und Chor. »*Tantum ergo*« für vier Stimmen, 1855. »*Panis angelicus*« für drei Soprane, Contra-Alt, Bass, 1855.

»*Adoro te*«, Basssolo, 1849. »*Inter mundi procellas*«, Basssolo, 1855. Einige Gesänge mit Clavierbegleitung. Vander Straetten ist Mitglied vieler gelehrten Gesellschaften und Akademien. Er machte zu wissenschaftlichen Zwecken weite Reisen in Italien und lebt zur Zeit in Dijon.

Van Elewyck, Xaver, belgischer Componist und Musikgelehrter, wurde 1825 in der Vorstadt Ixelles bei Brüssel geboren; seine musikalische Erziehung begann in früher Kindheit, und wurde so erfolgreich betrieben, dass er sich schon im Alter von sieben Jahren in einem Concert der Harmonie-Gesellschaft zu Ixelles als Pianist hören lassen konnte. In der Folge erhielt er auch Unterricht auf der Geige, in der Harmonie und in der Composition, letzteren von einem Jesuitenpater Namens Gimeno. Nachdem er sich sodann zu Brüssel auf das Studium der Philosophie vorbereitet hatte, setzte er dasselbe an der Universität Löwen mit solchem Eifer fort, dass er nach zurückgelegtem neunzehnten Jahre die nöthigen Examina mit Ehren bestehen konnte. Zu derselben Zeit übernahm er die Leitung der ersten Gesangsabtheilung an der Löwener Akademie der Musik, und veröffentlichte er seine ersten Clavier-Compositionen, darunter die Phantasie »*Le tournoi*« (Gent bei Gevaert). Später wandte er sich der Kirchenmusik zu: ein »*Ave verum*«, Antiphonie mit grossem Orchester, ein »*Ave maris stella*« dessen Strophen abwechselnd im alten Stil mit Orgelbegleitung und im modernen mit Begleitung aller Instrumente auszuführen sind; ein »*Tantum ergo*« als Theil eines grösseren Werkes bei obengenanntem Verleger erschienen, sind vollgültige Beweise seiner Fähigkeit auch auf diesem Gebiete.

Die fernere musikalische Thätigkeit Elewyck's hat zur Hebung des Kunstsinnes der Stadt Löwen, wo er seinen festen Wohnsitz nahm, in wirksamster Weise beigetragen; zuerst wurde er Sekretär, dann Präsident der Musik-Akademie dieser Stadt, endlich auch Begründer der Musik-Gesellschaft »*Sainte Cécile*«; daneben ist er Mitglied der Jury bei den Orgelprüfungen des Brüsseler Conservatoriums und fungirt bei fast allen musikalischen Preisbewerbungen in Belgien unter den Richtern. Schon seit einer Reihe von Jahren hat E. die Thätigkeit des Theoretikers mit der des ausübenden Künstlers zu verbinden gewusst. Unter seinen schriftstellerischen Arbeiten, die Frucht ernster Studien auf dem Gebiet der Geschichte und Aesthetik der Musik, namentlich der kirchlichen, ist die früheste eine »Geschichte der Orgel«, welche in einem Löwener Blatte »*Les petites affiches*« erschien. Eine Anzahl kleinerer Aufsätze musikalischen Inhalts erschienen in andern belgischen Zeitschriften. Im Jahr 1860 vertrat E. die sechs Diöcesen Belgiens bei einem zu Paris abgehaltenen Congress zum Zweck der Erhaltung und Förderung der Kirchenmusik, wo er einen Vortrag über den Zustand der kirchlichen Tonkunst in seinem Vaterlande hielt, veröffentlicht in den Berichten des Congresses, sowie im Separatabdruck unter dem Titel: »*Discours sur la musique religieuse en Belgique*« (Löwen, 1861). In demselben Congress, zu welchem sich an zweihundert Musikkundige aus Frankreich, Deutschland und England versammelt hatten, bekämpfte er eifrig den Antrag, die Instrumentalmusik aus der Kirche zu verbannen und setzte seine Nicht-Annahme durch — eine That, welche ihm bei seiner Rückkehr nach Belgien den Dank der Bischöfe, der königlichen Familie und der Regierung eintrug. Eine wichtige Arbeit hat ihn während der letzten Jahre beschäftigt: eine Geschichte der Kirckenmusik im 19. Jahrhundert, zu deren Darstellung er durch seinen Forscherfleiss und seine ausgebreiteten Kenntnisse besonders berufen scheint. Diese Eigenschaften zeigt auch eine 1862 von ihm veröffent-Abhandlung: »*Matthias van den Gheyn, le plus grand organiste et carillonneur belge du dix-huitième siècle, et les célèbres fondeurs de cloches de ce nom depuis* 1450 *jusqu'à nos jours*« (Paris, Brüssel und Löwen), in welcher man eine Menge interessanter Mittheilungen sowohl über den Hauptgegenstand der Schrift wie auch über manche mit ihm verknüpfte Nebenumstände erhält.

Van Geeraerdsberghe, Johann, einer der ältesten Orgelbauer Belgiens, lebte Mitte des 15. Jahrhunderts. 1458 erneuerte er die Orgel im Hospital

Notre-Dame in Audenarde, wie aus alten Rechnungen der Stadt zu ersehen ist.

Van Hall, s. Wanhall.

Van Hecke, auch Vaneck, Lehrer des Guitarrenspiels und Gesanges zu Paris gegen 1780, erfand ein Instrument, welches er Bissex nannte und auf welchem er gleichfalls Unterricht ertheilte, auch eine Methode dafür schrieb. Dies Instrument ist ebenfalls eine Art Guitarre, aber mit zwölf Saiten bespannt, weshalb es auch Zwölfsaiter genannt wurde. Der Boden gleicht dem der Guitarre, das Gewölbe mehr dem der Laute. Das Griffbrett ist kurz aber breit und enthält zwanzig Griffe bis zum Stege. Fünf Saiten liegen auf dem Griffbrett, die übrigen, tieferen ausser demselben. Der vollständige Umfang umfasst fünf Octaven. Das Instrument wurde von Nadermann (s. d. Art.) construirt, hatte aber keinen dauernden Erfolg. Von Van Hecke erschien auch »*Méthode de violon*« zu Paris im Stich.

Van Hulst, Felix Alexandre, Advokat zu Liège, geboren zu Fleurus im Hennegau am 19. Februar 1799, veröffentlichte 1842 bei Gelegenheit der Aufstellung der Statue vom Componisten Grétry (s. d. Art.) zu Liège eine Monographie desselben »Grétry« (Liège, 1842, gr. in 8°, 99 S.) mit dem Bilde des Gefeierten geschmückt.

Van Maldere, Pietro, Componist und Violinist, geboren zu Brüssel am 13. Mai 1724, erhielt den ersten Unterricht als Chorknabe der königl. Kapelle, in die er aufgenommen wurde, im Gesang, im Violinspiel und der Composition vom Kapellmeister Croes. 1755 ernannte ihn der Prinz Karl von Lothringen, Gouverneur der Niederlande, da er ein hübsches Talent als Violinspieler entwickelt hatte, zum ersten Violinisten seiner Kapelle. Auch erhielt er gleichzeitig denselben Platz beim Orchester des königl. Theaters. Als er 1758 den Titel Kammerdiener des genannten Prinzen erhielt, überliess er seine Stelle als Violinist der Kapelle seinem älteren Bruder Guillaume Van Maldere. Die Compositionen, welche M. hinterlassen hat, zeugen entschieden von Talent. Besonders seine Symphonien enthalten in Rücksicht darauf, dass sie vor den Haydn'schen entstanden, viel Interessantes und erhielten ihrer Zeit auch in Paris, Brüssel und sogar Deutschland verdiente Anerkennung. Es sind ungefähr folgende bekannt: »*Six quatuors pour violons, alto et basse*« (Brüssel, 1757; das dritte und fünfte bemerkenswerth). »*Six symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors*«. »*Six symphonies, dédiées au dux d'Antin*« (Paris, de la Chevardière). »*Six symphonies, dédiées au prince Ch. de Lorraine*« (Paris, Venier). »*Sei sonate a tre, due violini e basso, dédiées au duc de Montmorençy*« (Paris, de la Chevardière, 1761). Während eines Aufenthaltes in Paris brachte Van Maldere am Théâtre italienne eine kleine komische Oper »*La Bagarre*« zur Aufführung.

Vannacci, Pietro, ist 1777 zu Livorno geboren und erhielt zu Florenz schon als Knabe Unterricht von Cherubini im Gesang und Clavierspiel. In der Composition unterrichtete ihn später der Kapellmeister Checchi. Er lebte in Livorno als Gesang- und Clavierlehrer und war vortheilhaft bekannt durch Sonaten für Clavier und Violine, Clavier-, Kirchenmusikstücken, Cantaten und eine Oper »*Angelica e Medoro*«.

Vannaretti, Pater Francesco, Mönch, geboren zu Neapel, lebte zu Rom um die Mitte des 17. Jahrhunderts als Kapellmeister des Cardinals Rappaccioli. Folgende seiner Arbeiten sind noch bekannt: »*Messe e Salmi concertati a tre voci*«, op. 5 (Napoli, J. Bicci, 1653). »*Litanie della Beata Virgine con le antifone a* 3, 4, 5, 6, 7 *e* 8 *voci*« (Roma, Amadeo Belmonte, 1668, in 4°).

Vanneo, Steffano, lateinisch Vannaeus, bedeutender italienischer Contrapunktist und Tonlehrer des 16. Jahrhunderts, war Mönch des Augustinerordens im Kloster zu Ascoli und ist geboren zu Recanati im Gebiete von Ancona 1493. Selbstverständlich war er als ein so unterrichteter Musiker auch Kapellmeister seines Klosters. Er hat ein interessantes Lehrbuch geschrieben, welches

als eines der besten jener Zeit, in der es geschrieben wurde, gelten kann. Das erste Buch desselben beschäftigt sich mit dem Gregorianischen Choral, mit der Solmisation und den Tonleitern. Das zweite Buch enthält das vollständige System der alten Mensural-Musik und das dritte eine Abhandlung über den Contrapunkt. Das Buch ist von Vanneo in italienischer Sprache abgefasst und im Jahre 1531 beendet worden. Das Original ist nicht im Druck erschienen, wohl aber die lateinische Uebersetzung von Vincent Rosetti in Verona. Der Titel in dieser Uebersetzung lautet: »*Recanetum de Musica aurea a Magistro Stephano Vanneo Resinensi eremito augustiniano in Asculana ecclesia chori moderator nuper editum, Vincentio Rosseto Veronensi interprete*« (Romae, apud Valerium Doricum Brixiensem, anno Virginei partus 1533, in Fol. (zweiundneunzig schiffrirten Blättern).

Vannini, P. Bernardino, Mönch, lebte in der Mitte des 17. Jahrhunderts und war Kapellmeister an der Kathedrale von Viterba im Kirchenstaat. Von ihm sind noch bekannt: »*Motetti a otto voci ed anche Litanie per li processioni*« (Roma, Amadeo Belmonte, 1666, in 4°).

Vannini, Elias, jüdischen Ursprungs, trat in den Carmeliterorden zu Bologna innerhalb der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Folgende von ihm herrührende Compositionen sind noch bekannt: »*Litanie della Beata Virgine a 4, 5 e 6 voci*« op. 2 (Bologna, Pietro Monti, 1692, in 4°). »*Salmi di Compietà a 2, 3 e 4 voci concertati con violini*«, op. 5 (Bologna, Mario Silvano, 1699, in 4°),

Vanini, Francesca, eine berühmte italienische Sängerin, deren eigentlicher Name Boschi ist, und die in London 1710 in der Händel'schen Oper »*Rinaldo*« sang. Tosi rühmt ihre Gesangsfertigkeit und ihre Kunst diese zu lehren.

Vanos, Albert, ein holländischer Orgelbauer, welcher in Flessingen in Seeland gegen Ende des 17. Jahrhunderts ansässig war. Bei dem Repariren der Orgel in der St. Nicolaskirche zu Utrecht fand er an einer Stelle das Datum 1120. Diese Orgel hatte bereits ein Clavier mit Pedalen.

Van Peteghem, Peter, Stammvater der flandrischen Familie dieses Namens, welche anderthalb Jahrhunderte als Orgelbauer thätig waren. Er wurde zu Wetteren in Flandern 1690 geboren und kam sehr jung in die Lehre zu dem seiner Zeit berühmtesten Orgelbauer Belgiens, Forceville in Brüssel. Nachdem er schon längere Zeit in dessen Werkstadt gearbeitet hatte, übernahm er nach dem Tode seines Meisters die Leitung des Geschäfts auf Rechnung der Wittwe, etablirte sich jedoch 1733 in Gent und starb dort 1787, 97 Jahr alt. Die Zahl der von ihm gefertigten Orgeln, während des langen Zeitraums seiner Thätigkeit, ist sehr beträchtlich. Sein ältester Sohn:

Van Peteghem, Égide François, geboren zu Gent gegen 1734, starb daselbst 1796 und ebenfalls sein zweiter Sohn:

Van Peteghem, Lambert Benoit, gestorben 1807 zu Gent, erlernten beim Vater die Orgelbaukunst, welche sie lange Zeit betrieben.

Van Peteghem, Pierre François, Sohn des Égide, geboren zu Gent 1764 und

Van Peteghem, Pierre, Sohn von Lambert Benoit, geboren am 15. Jan. 1792, sind noch als Orgelbauer dieser Familie nennenswerth. Der Sohn des Letztgenannten:

Van Peteghem, Maximilian, geboren zu Gent 1811, war von seinem Vater in dessen Kunst unterwiesen und arbeitete zuerst nach dessen System, welches durch mehrere Generationen seiner Familie vererbt war, später jedoch war er den Verbesserungen des neueren Orgelbaues zugänglich. Er lebte in Lille; von 1857 an in St. Omer (*Pas de Calais*).

Varenius, Alanus, Schriftsteller, geboren zu Montauban in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Bekannt, aber bereits sehr selten, ist das folgende Buch von ihm: »*Dialogus de Harmonica ejusque elementis*« (Parisis, apud Robertum Stephanum, 1503, in 8°).

Varese, Fabio, Chordirektor an der Kirche della Passione zu Mailand

gegen das Ende des 16. Jahrhunderts. Von seinen Werken ist als gedruckt bekannt: »*Canzonette a 3 voci*« (Mailand, 1592).

Vargas, Urban de, Kirchencomponist und Kapellmeister der Metropolitankirche zu Valencia, Mitte des 17. Jahrhunderts, übernahm am 20. Juni 1651 dasselbe Amt an der Kathedrale zu Burgos, und erhielt gleichzeitig das damit verbundene Kanonikat. Die zahlreichen Manuscripte der Kirchencompositionen von Vargas befinden sich in den Kirchen von Valencia und Burgos. Eslava hat einen Psalm des talentvollen Componisten »*Voce mea ad Dominum*« für acht Stimmen in seiner »*Lira sacra hispana*« aufgenommen (Theil I, Serie I der Componisten des 17. Jahrhunderts). Nach der Angabe dieses gelehrten Herausgebers findet sich in den Archiven zu Saragossa von Vargas der Psalm »*Qui cunque*« nebst einem gedruckten Briefe, in welchem Plan und Structur dieser Composition auseinandergesetzt sind.

Variationen, *Variazioni (Tema con Variazioni)*, heissen bekanntlich die veränderten Darstellungen eines meist einfachen, in Form des Liedes oder Tanzes gehaltenen Satzes. Der zu variirende Satz heisst Thema; er unterscheidet sich von dem Motiv, das bei den fugirten Sätzen auch Thema heisst, dadurch, dass er ein für sich bestehendes Tonstück ist, das sich selbst ausspricht in vollster Verständlichkeit, auch ohne die Variationen. Das Motiv ist zwar gleichfalls nicht inhaltslos, namentlich als Fugenthema muss es einen bedeutsamen Gedanken aussprechen, allein dieser kommt doch erst ganz und vollständig in der dialektischen Entwickelung, in der Verarbeitung zur Fuge zur Erscheinung. Das Thema der Variationen legt seinen Inhalt auch ohne sie vollständig dar, dieser erlangt durch sie nur eine allseitigere Beleuchtung und demnach allerdings auch eine Vertiefung. Es ist klar, dass dies nicht in einer Variation erreicht werden kann und so wird das Thema mit Variationen zu einer besonderen Kunstform, welche sowohl für sich, als auch als Theil einer grössern Form stehen kann. Hierbei ist zunächst dreierlei zu betrachten: das Thema, die Mittel der Veränderung und endlich die Anordnung der einzelnen Variationen. Bei der Wahl des Themas braucht man nicht übertrieben ängstlich zu verfahren, weil jeder organisch entwickelte und in sich abgeschlossene Liedsatz oder Tanz hinreichend Stoff zu einigen Veränderungen giebt, auch wenn der ursprüngliche Inhalt nicht gerade einer sonderlichen Vertiefung fähig ist. Was nach dieser Seite die geniale Hand vermag, das haben unsere Meister, wie Beethoven, bewiesen, der aus einem unbedeutenden Walzer dreiunddreissig wahrhaft klassische Variationen entwickelte. Damit soll durchaus nicht gesagt sein, dass alle Themen gleich günstig und empfehlenswerth für eine derartige Verarbeitung zu Variationen sind. Selbstverständlich werden diejenigen, deren Inhalt weder grössere Vertiefung erfordert, noch besonders anregend wirkt, vorwiegend mehr nur äusserlich zu variiren sein, nach der nur sinnlich klangvoll entwickelten Seite, während andere, bei denen der ideelle Inhalt so bedeutsam ist, dass er eine nähere Erläuterung zulässt und zeugend und anregend weiter wirkt, auch innerlich bedeutsamere Variationen erstehen lässt. Damit sind zugleich die beiden Hauptarten dieser Veränderungen bezeichnet; die eine ist mehr formeller Art, sie beschränkt sich auf die äusseren Darstellungsmittel, während die andere den Inhalt zu erweitern und zu verfeinern bestimmt ist. Dass auch jene nicht ohne Einfluss auf den Inhalt bleibt, ist selbstverständlich, denn die veränderten Mittel der Darstellung verändern auch den dargelegten Inhalt, allein diese ist hier nicht beabsichtigt, wie bei der zweiten Art, bei welcher der ursprüngliche Inhalt eine mannichfaltigere Anschauung zulässt und anregt und dadurch zu immer neuer Erscheinung in immer neuen Variationen drängt. Die erste Erscheinungsform im Thema bildet dann nur das formelle Band für alle daraus entwickelten Variationen.

Die Mittel für die erste Art der Variationen, die sich mehr auf die äussere Darstellungsweise bezieht, sind natürlich leicht zu übersehen. Zunächst

wird die Melodie variirt, natürlich nicht so, dass eine neue, in den Intervallenschritten veränderte, daraus entsteht, sondern sie wird nur durch Figurenwerk ausgeschmückt und verziert. Demnächst erfolgt dann die Veränderung der harmonischen Grundlage, wie die der besonderen Darstellung derselben in der Begleitung. Weiterhin wird dann das Tongeschlecht verändert: ein Durlied wird zu einer Mollvariation verwendet und umgekehrt. Diese Veränderung, wie die des Metrum, und die Erweiterung im Allgemeinen, gewinnen schon mehr ideelle Bedeutung. Ein ursprünglich im zweitheiligen Metrum dargestellter Satz verändert seinen Charakter ganz bedeutend in einer im dreitheiligen Zeitmaass ausgeführten Variation und umgekehrt. Damit ist in der Regel auch eine Formerweiterung (unter Umständen auch Formverengung) erreicht und es ist möglich diese ganz umzugestalten, aus einem Liedsatz einen Tanz oder aus diesem ein Lied zu construiren.

Namentlich diese mehr nur technisch bedeutsame Weise der Variation wurde für die Entwickelung des Instrumentalstils von unberechenbarem Einfluss. Noch beim Beginn des 17. Jahrhunderts erprobten die Instrumente ihre selbständigere Technik derartig bei Ausführung der Vocalsätze, dass sie einzelne Töne oder Phrasen in reicheres Figurenwerk auflösten, dass sie diminuirten und colorirten. Nur an einzelnen, besonders dazu geeigneten Stellen der ursprünglich für Gesang geschriebenen Tonstücke versuchten sie die harmonischen Massen aufzulösen und sie gewannen dadurch rein instrumentale Figuren und Phrasen, die sie aber ganz willkürlich aus dem Stegreif anwendeten. Auch als dann namentlich von den Orgelmeistern diese Thätigkeit bewusst und wohlüberlegt in ihren Toccaten, Präludien u. s. w. angewandt wird, bleibt die vocale, harmonische Grundlage immer noch Hauptsache, das Figurenwerk wird nur hineingewebt. Der nächste Schritt war, dies zur Hauptsache zu machen und es in consequenter Durchführung als Material für selbständige Tonschöpfungen zu verarbeiten; hierzu erwies sich die Variation am geeignetsten und dies ist der eigentliche Anfang des Instrumental-, speciell des Orgelstils. Der erste bedeutsame Förderer desselben auf diesem Gebiet ist Joh. Samuel Scheidt, der, angeregt durch seinen Lehrer Zarlino *(Otto variazione canoniche sopra il canto fermo)*, durch die in seiner 1624 erschienenen *Tabulatura nova* enthaltenen Variationen den Stil dieser Form begründete, in der Weise wie oben angedeutet wurde. Er variirte Tänze und weltliche Lieder, indem er die Melodie in Nachahmungen verarbeitet, oder sie in reiches Figurenwerk auflöst, ebenso wie später die Harmonie, um dann auch den Rhythmus zu verändern. Auf diesem Wege gelangte der Meister zu einer durchaus planmässigen Verarbeitung der neuen instrumentalen Mittel, welche die Vorgänger noch nicht kannten, und die nicht nur für die Form der Variation, sondern für die gesammte Entwickelung der Instrumentalmusik von durchgreifendem Einfluss wurde. Der Instrumentalstil gewann damit erst die Grundbedingung seiner organischen Entfaltung und in der Form selbst eins der beliebtesten Mittel reichsten und tiefsten Ausdrucks. Sie wurde bald nicht nur selbständig, sondern dann auch als Bestandtheil der zusammengesetzten Instrumentalformen fleissig geübt.

Noch Händel's Variationen, die bekannten 62 über die Chaconne in *G-dur* und die in *E-dur*, entsprechen vollständig der Weise Scheidt's. Sie verfolgen mehr technische Zwecke und sind darum nur formell aus dem Thema entwickelt durch melodische harmonische oder rhythmische Figuration, wodurch der Inhalt durchaus nicht tiefer oder auch nur weiter entwickelt wird. Ungleich tiefer erfasste Bach in seinen bekannten dreissig Veränderungen*) in *G-dur* die Form; er variirt nicht nur die äusseren Darstellungsmittel in der oben angegebenen Weise, sondern er breitet vielmehr den Inhalt mit jeder neuen Variation mehr aus, zeigt ihn in jeder von einer andern Seite. Haydn

*) Aus dem vierten Theil der Clavier-Uebung.

und Mozart schliessen sich in ihren Variationen mehr der Weise Händel's an, doch in den ungleich reicheren und mannichfaltigeren Mitteln, welche sie anwenden, gelangt doch auch mehr der Inhalt zu allmälig immer weiter und weiter sich darlegender Entfaltung.

Mit der ganzen Energie seines genialen Geistes erfasste Beethoven diese Form in einer Reihe von selbständigen und als Theile von grösseren Werken. Unter jenen ragen namentlich zwei hervor, die Variationen op. 35, die er später in seiner *Sinfonie eroica* verwendet und die 33 Variationen, die er über den Walzer von Diabelli schrieb. Namentlich im letzteren Werk nimmt die wahrhaft geniale Weise, mit welcher der Meister ein an sich unbedeutendes Thema immer neu anschaut, um ihm einzelne, für eine musikalische Verarbeitung bedeutsame Züge abzugewinnen, unsere volle Bewunderung in Anspruch. Das Thema von Diabelli ist vorwiegend harmonisch, der Vordersatz beruht nur auf Tonika und Dominant; jede wird accordisch ausgeprägt vier Tacte lang von der rechten Hand festgehalten, während der Bass eine der einfachsten melodischen Floskeln dazu ausführt. Der Nachsatz wird etwas mannichfacher harmonisch ausgestattet, der zweite Theil aber ist dem ersten ganz ähnlich construirt. Beethoven erfasst diese Construktion, aber schon in der ersten Variation führt er sie weit genialer aus. Die harmonischen Massen verkörpern sich ihm zunächst zu einem majestätischen Marsch, bei welchem der Bass, wie vorher beim Walzer, melodieführend bleibt, aber nicht auf Tonika und Dominant herumtappend, sondern im gefestigten energischen Schritt des »*Marcia maestoso*«. Hiermit schon ist das Thema der niedern Sphäre entrückt, der es ursprünglich angehört. Die nächste Variation nimmt zwar den ursprünglichen Dreivierteltact wieder auf, und hält auch an jener ursprünglichen harmonischen Grundlage fest, aber sie ist von ganz neuem Geist erfüllt. Jetzt prägen die Unterstimmen die Harmonik aus, und die Oberstimmen, in rhythmischer Auflösung, werden selbständiger melodisch geführt. Die dritte Variation hält die ursprüngliche Construktion nur noch in den Angelpunkten fest; der Vordersatz ruht auf der Tonika, aber nicht ohne andere Accorde herbei zu ziehen; ebenso wie der Nachsatz, der auf der Dominant ruht. Die nächste Variation stellt diesen ganzen Apparat in lebendiger Imitation hin; die folgende fasst ihn wieder mehr accordisch, in rhythmischem Motiv aufgelöst, das sie so energisch verfolgt, dass sie am Schluss des ersten Theils nach einer andern Modulation *(E-moll)* gedrängt und im zweiten Theil weit ab von der ursprünglichen Tonart geführt wird. Dasselbe gilt von den folgenden beiden Variationen (VII und VIII). No. IX ist wieder im Viervierteltact gehalten und in der *C-moll*-Tonart, so dass die nächste Variation wieder energisch die ursprüngliche Grundanschauung erfassen konnte. Wieder liegt der tonische, später der Dominantdreiklang in den Oberstimmen, aber arpeggirt und in der höhern Octave, und die Unterstimme führt einen selbständigen, der Tonleiter entlehnten Gang aus; der Nachsatz entspricht dem des Themas; dieser erste Theil wird dann nicht, wie beim Thema und den vorhergehenden Variationen treu, sondern umgestaltet wiederholt. An Stelle der festgehaltenen Accorde tritt der Triller auf *g*, und zwar in den Bass, während das Bassmotiv in Septaccorden harmonisirt von der rechten Hand ausgeführt wird; der Basstriller wird dann auch beim Nachsatz beibehalten. Dem entspricht auch die Behandlung des zweiten Theils. Die beiden folgenden Variationen sind wieder auf die harmonische Grundlage des Themas gebaut und streng motivisch entwickelt, während die nächsten vier (XIII, XIV, XV und XVI) wieder dem ursprünglichen Thema einen andern Charakter (*Vivace*, *Grave e maestoso*, *Presto scherzando* und *Allegro*) verleihen. Erst mit der folgenden Variation (XVII) gewinnt auch der melodische Gedanke des Themas, natürlich in der, durch den fort und fort erweiterten Inhalt bedingten Umgestaltung wieder mehr Berücksichtigung. Für die Verarbeitung der Motive in den anschliessenden beiden Variationen wird wieder die Construktion des Themas entscheidend; ganz wie dort Vorder- und Nachsatz

von einander geschieden sind, so auch hier beide durch die Umgestaltung des Motivs. No. XX bringt die ganze harmonische Grundlage in einer wunderbaren Neugestaltung. In der folgenden Variation wird eine neue Darstellung des Vordersatzes des Themas (im $^4/_4$ Tact) mit der, der Variation XVIII vereinigt und nachdem der Meister in No. XXII jene bekannte Reminiscenz an die Leporello-Arie verarbeitet und in der folgenden noch brillanter ausgeführt hat, entwickelt er aus dem Thema eine Fughette (XXIV). Die nächsten Variationen sind wieder direkt aus dem Thema hervorgegangen bis No. XXVIII, welche an No. XVIII anknüpft. Die nachfolgenden drei Variationen in der *C-moll*-Tonart leiten dann zu der vorletzten, zu der Fuge in *Es-dur*, hinüber, der sich nach einer kurzen und freien Ueberleitung die 33. Variation anschliesst, im Tempo der Menuett gehalten.

Aus diesen Erörterungen geht schon hervor, dass sich die Form des variirten Themas trefflich für den Satz in langsamer Bewegung bei der Sinfonie und Sonate eignet. Die langsame Bewegung neigt mehr zur Ruhe, als zu einem sichern und energischen Vorwärtsstreben; mehr zum Beharren in sich, als zu einem entschiedenen aufstrebenden Herausgehen aus sich. Die bewegten Kräfte erscheinen mehr gebunden und verweilen länger bei den einzelnen Momenten der Bewegung, um diese in grösserer Ausführlichkeit hinzustellen. Die langsame Bewegung ist daher weit mehr dem Gefühl eigen, das gern in sich ruht, als der Phantasie, welche im Gegensatz zu ihm sich gern im kühnsten Fluge erhebt. Die Tonsätze in rascherer Bewegung sind besser geeignet die kühnsten Bilder der Phantasie zu gestalten, und den leidenschaftlicheren Strömungen und Stimmungen des Gemüths und des Herzens zum Ausdruck zu dienen, an denen jene einen regeren Antheil nimmt. In den instrumentalen Tonsätzen von langsamer Bewegung äussert sich vorwiegend das reine persönliche Empfinden nicht selten in lyrischer Beschaulichkeit der Liedform oder in der zum Hymnus erweiterten Arienform. Allein das Instrumentale kann sich nicht mit den knappen Formen des Vocalen begnügen, und so wird auch die Liedform für diesen langsamen Satz der Sonate in der instrumentalen Erweiterung zum Thema mit Variationen eingeführt. Beethoven thut dies in den Sonaten op. 26, 30, 47, 109, wie in mehreren Trios und Quartetten. Der Meister erfasst den im Thema gedrängt zusammen gehaltenen, auf seine Pointen zurückgeführten Gefühlsausdruck in den Variationen immer tiefer und weiter und verfolgt ihn bis in seine feinsten Einzelheiten. Andere Themen gestatten eine solche Erweiterung und Fortführung nicht, oder regen sie nicht an; für sie ist jene mehr nur äussere Variirung entsprechender, welche das ursprüngliche Thema eigentlich nur formell umgestaltet. Es sind dies jene Themen, deren Gefühlsinhalt rein lyrischer Natur, also nur auf sich bezogen ist, und demnach weniger nach Erweiterung, als nach einer wiederholten, aber veränderten Darstellung verlangt. Ein Beispiel ist der langsame Mittelsatz der *F-moll*-Sonate, op. 57. Beethoven bezeichnet ihn nicht als »Thema mit Variationen«, sondern nur mit Andante (*con moto*), denn das Thema, ein zweitheiliger Liedsatz, wird nicht in selbständig ausgeführten Variationen weitergeführt, sondern nur immer anders dargestellt; es wird bei seiner ersten Wiederholung rhythmisch aufgelöst, bei seiner zweiten in die höhere Octave verlegt, harmonisch figurirt; bei der dritten Wiederholung werden beide Behandlungsweisen, jene rhythmische Veränderung und die harmonische Figuration vereinigt; eine vierte Wiederholung schliesst sich wieder enger der ersten Darstellung an und leitet dann zum Schlusssatz hinüber. Auch das Adagio (*Arietta*) der Sonate op. 111 gehört hierher, doch ist es viel freier noch entwickelt, als das vorerwähnte Andante. Dem Gefühlsausdruck der Arietta werden in den folgenden Variationen eben so wenig neue Seiten abgewonnen wie dort, sondern er wird nur durchsichtiger und mehr vergeistigt dargestellt und erlangt dadurch immere grössere Gewalt und Eindringlichkeit, das aber ist der Zweck dieser Art der Variationen.

Von jüngern Meistern haben Schubert, Mendelssohn und Schumann die Form der Variationen fleissig gepflegt und mit neuem Inhalt erfüllt. Von Schubert sind ausser seinen Variationen zu vier Händen für Clavier und dem Andante mit Variationen des Forellenquartetts namentlich die im *D-moll*-Quartett zu erwähnen, in welchem er bekanntlich im Andante sein Lied »Der Tod und das Mädchen« (aus op. 7) variirt. Der Meister hat das Claviervorspiel des Liedes zum ersten Theil des Thema gemacht. Den Gesang des Mädchens:

„Vorüber, ach vorüber,
Geh' wilder Knochenmann!
Ich bin noch jung, geh' Lieber
Und rühre mich nicht an!"

übergeht er hier; den zweiten Theil des Liedsatzes entnimmt er dem Gesange des Todes; die erste Hälfte, die dort sehr monoton ist, gestaltet er zu erhöhter Wirksamkeit um, wie es durch die Natur der Streichinstrumente bedingt ist. Von der andern Hälfte wird dann unverändert die Clavierbegleitung zu den Worten:

„Sei guten Muths! ich bin nicht wild,
Sollst sanft in meinen Armen schlafen."

entlehnt. Das Nachspiel — die Wiederholung des Vorspiels in *D-dur* — bleibt hier weg; die durch dasselbe bezeichnete Anschauung erhält in der vierten Variation Ausdruck und am Schluss des Andante erst wird es unverändert verwendet. Man muss sich, um die Bearbeitung des Themas ganz zu verstehen, einer Stelle aus einem Briefe Schubert's, den er aus Steyr an seine Eltern richtete, erinnern, in welchem er sich über die Furcht, die sein Bruder vor dem Sterben hat, ausspricht: »als wenn das Sterben«, heisst es dort, »das Schlimmste wäre, was uns Menschen begegnen könnte. Könnte er nur einmal diese göttlichen Berge und Seen schauen, deren Anblick uns zu erdrücken oder zu verschlingen droht, er würde das winzige Menschenleben nicht so sehr lieben, als dass er es nicht für ein grosses Glück halten sollte, der unbegreiflichen Kraft der Erde zu neuem Leben wieder anvertraut zu werden«. Die in diesen Worten niedergelegte Anschauung ist im Grunde dieselbe, welche das oben erwähnte Gedicht vertritt und sie beherrscht auch das Andante und das ganze Quartett. Die erste Variation schon weiss uns mit süsseren Klängen zu locken, als die Stimme des Todes, und diese Lockung wird noch eindringlicher und auch sinnbefangender in der zweiten, welche das Thema im Violoncello bringt; in der dritten steigert sie sich fast bis zu sinnverwirrender Wirkung und die vierte in *G-dur*, wie die fünfte in *G-moll* wollen uns entschiedener damit locken, dass sie uns einen bezaubernden Blick ins Jenseits eröffnen.

Mendelssohn wandte sich erst in späteren Jahren seines kurzen Lebens dieser Form zu. Er schreibt darüber an Klingemann (Briefe II, pg. 297): »Weisst du, was ich in der vergangenen Zeit mit Passion componirt habe? — Variationen fürs Piano. Und zwar gleich 18 auf ein Thema in *D-moll*; und ich hab' mich dabei so himmlisch amusirt, dass ich gleich wieder neue auf ein Thema in *Es-dur* gemacht habe und jetzt bei den dritten auf ein Thema aus *B-dur* bin. Mir ist ordentlich, als müsste ich nachholen, dass ich früher gar keine gemacht habe.« Nur die Variationen in *D-moll* und die in *Es-dur* sind veröffentlicht worden, jene als op. 54, diese als op. 82; auch sind nicht 18, sondern nur 17 der Variationen in *D-moll* (*Variations sérieuses*) gedruckt. Es ist in der Eigenthümlichkeit Mendelssohns begründet, dass er weniger jene Gattung der Variationen cultivirte, welche den Gehalt des Themas in immer neuer Gestalt und immer mehr erweitert zur Erscheinung bringt; sondern vielmehr jene, welche das Thema mehr formell umgestaltet. Sein Bestreben ist immer auf möglichst klaren und fasslichen Ausdruck gerichtet und zwar so, dass er mitunter die tiefere Gewalt desselben damit abschwächt. Selbst in den Formen, welche Vertiefung und Erweiterung der ursprünglichen Gedanken erfordern, verfährt er nicht selten vorwiegend nur erläuternd und umschreibend,

wie im *Capriccio.* Ganz ähnlich sind seine Variationen. Das *D-moll*-Thema ist harmonisch charakteristisch und die harmonische Grundlage ist so vorwiegend polyphon ausgeprägt, dass diese Construktion schon eine Reihe mannichfacher anderer Darstellungen und Anschauungen zuliess. Die rhythmische Anordnung des ersten Theils ist etwas monoton; ihr gegenüber erscheint die grössere Breite des zweiten Theils dann um so bedeutsamer, und so bot auch diese Construktion mancherlei Momente für eine neue gestaltende Variirung des Themas. Endlich gewährte der ruhig milde Ernst der Grundstimmung des Themas noch eine Fülle feiner Züge für eine speciellere Ausführung. Mendelssohn hat nicht alle ergriffen; er variirt sein Thema vorwiegend nur formell in rein technischer Verarbeitung einzelner Motive.

In den ersten vier Variationen bleiben Melodie und Harmonie fast unverändert; in der ersten wird dem Thema eine lebhafter und selbständiger contrapunktirende Mittelstimme beigegeben; bei der zweiten betheiligen sich die drei oberen Stimmen an einem derartigen Contrapunkt, so dass die Melodie nicht verändert, sondern nur ausgeschmückt ist; die dritte Variation erwächst durch einfache rhythmische Auflösung und die vierte durch melodische und harmonische Figuration der ursprünglichen Grundlage. Die folgenden Variationen halten fast unverändert an der ursprünglichen Construktion fest, die Veränderungen sind hauptsächlich durch die Verarbeitung des besondern Motivs jeder Variation bedingt. Die *Es-dur*-Variationen halten weniger streng an der formalen Gestaltung des Themas fest, doch fehlt ihnen der innere Zusammenhang, den die *D-moll*-Variationen entschieden zeigen. Das neue Motiv, mit welchem bei diesen Mendelssohn den ursprünglichen Apparat technisch verarbeitet, erscheint immer als die natürliche Consequenz der vorangehenden und in der dadurch sich steigernden leidenschaftlichen Ausdrucksweise ist ein gewisser einheitlicher Fortgang bedingt bis zum *Allegro vivace* und dem *Presto*, mit dem das Ganze abschliesst, der den *Es-dur*-Variationen fehlt.

Schumann's Innerlichkeit wie sein Bildungsgang hatten ihn früh auf die Form der Variation geführt. Ausser seinen Variationen über den Namen Abegg, welche als op. 1 erschienen, hatte er früh eine Reihe anderer Themen variirt, in denen er das Bestreben zeigt, den Inhalt des Themas immer weiter zu verfolgen und glänzender und reicher darzulegen. Das ist ein Hauptcharakterzug seiner Individualität, dass er sich gern in die eine Stimmung mit der ganzen Energie seiner Innerlichkeit vertieft, um sie in allen ihren Einzelzügen zum erschöpfenden Ausdruck zu bringen. In demselben Sinne wählt und erfasst er seine Themen und versenkt sich dann in sie, um in jeder Variation eine neue Seite derselben zu zeigen. Die nur formelle Umgestaltung des Themas genügt ihm nicht, das beweisen schon die oben erwähnten Variationen op. 1, mehr noch die *Etudes en forme de Variationes* (*Etudes symphoniques*, op. 13), vor allem das unstreitig bedeutsamste Werk der neueren Zeit auf diesem Gebiet, die Variationen für zwei Claviere (op. 46). Das Thema der letzteren schon ist so reich ausgestattet, dass es wie eine Variation des Grundgedankens erscheint. Nur einer genialen Kraft, wie der Schumann's, wurde es möglich, hieraus eine Reihe neuer, immer prächtiger ausgeführter Variationen zu entwickeln. Eigenthümlich und äusserst wirksam ist der, in diesem Werk eingeschlagene Weg, auf welchem das Thema, nachdem es mehrfach variirt worden ist, in neuer Gestalt und auch in anderer Tonart eingeführt wird, um dann wieder in dieser Fassung variirt zu werden. Die Variationen werden dadurch einheitlich und übersichtlich gruppirt.

Wie die Form der Variation auch anderweitig auf den Orchesterstil im Besondern und den Instrumentalstil im Allgemeinen einwirkt, namentlich bei der Verarbeitung der Themen des eigentlichen Sonatensatzes und des Rondo, ist hier nicht weiter nachzuweisen.

Variato (ital.), franz.: *varié*, verändert.

Varney, Pierre Joseph Alphonse, geboren zu Paris am 1. Decbr. 1811,

wurde im Pariser Conservatorium gebildet und bevorzugte daselbst das Studium des Violinspiels; in der Composition war Reicha sein Lehrer. Er fungirte später als Orchesterdirektor zu verschiedenen Zeiten am Théâtre historique, Théâtre lyrique; in Gent (1835), in Haag (1855), in Rouen und endlich 1857 am Théâtre Bouffes-Parisiens zu Paris, dessen Direktion er dann von 1862 an führt. An den vorgenannten Theatern sind eine Anzahl meistentheils einaktiger Opern und Operetten seiner Composition aufgeführt worden. Ausser diesen hat er eine oratorische Cantate mit Chören »*Atala*« componirt, welche ebenfalls im Théâtre historique zur Aufführung gelangte.

Varoti, Michele, italienischer Kirchencomponist aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, geboren zu Novare, deshalb auch Novarensis genannt. Es sind von ihm noch folgende Arbeiten bekannt: »*Missa a 6 voci*« (Venedig, 1565, in 4°). »*Misse de Trinitate a 8 voci*« (ibid. 1565, in 4°). »*Cantiones sacrae in omnes anni festivitates*« (ibid. 1568). »*Himni a 5 voci*« (ibid. 1568). »*Misse a 6 et 8 voci, libro primo*« (ibid. 1563, in 4°). »*Misse a 2, 5 e 6 voci*« (Milano, 1588, in 4°).

Vasen, Schallvasen, *Echea*, ἠχεῖα, eherne Schallgefässe, die in den griechischen Theatern nach Vitruo (1, 1, 9 und 5, 5, 2) angebracht waren, um den Schall der Stimme zu verstärken. Die Einrichtung derselben ist noch sehr dunkel und zweifelhaft, wie überhaupt die ganze Angelegenheit.

Vasquez, s. Vazquez.

Vatican, s. Sixtinische Kapelle.

Vatri, René, geboren zu Reims am 26. October 1697, begann seine Studien in seiner Vaterstadt und vollendete sie in Paris. Später erhielt er das Kanonikat zu Saint-Etienne des Grès und wurde Vorsteher des »College de Reims« zu Paris, Mitglied der »Academie des belles lettres« und Redakteur des »*Journal des savants*«. 1754 vom Schlage getroffen, siechte er 16 Jahre dahin. Sein Tod erfolgte im December 1769. Zu seinen Schriften gehört: »*Sur les avantages que la tragédie ancienne, retirait de ses choeurs, et sur la récitation des tragédies anciennes*«; in den Sammlungen der Akademie befindlich (Tome VIII p. 199 bis 224).

Vaucanson, Jacques de, berühmter französischer Mathematiker, geboren zu Grenoble am 24. Februar 1709, starb 1782 zu Paris. Hier machte er auch seine Studien und war später zum Mitgliede der Akademie der Wissenschaften ernannt worden. Besonders bekannt wurde er durch die Erfindung und den Bau mehrerer höchst künstlicher Automaten. Es gehört zu diesen ein aufrecht stehender Schäfer, der auf einer Flöte 20 Stücke spielt, und auch ein sitzender Flötenspieler, der gleichfalls 20 Stücke spielt, wobei die Töne wirklich durch Einblasen der Luft und erforderliche Fingerapplicatur erzeugt werden. Diese Gegenstände wurden nebst anderen zuerst 1738 zu Paris gezeigt und kamen später in den Besitz des bekannten Hofraths Beireis zu Helmstädt. Eine Beschreibung des Mechanismus der Maschine gab V. unter folgendem Titel: »*Le mecanisme du flûteur automate, avec la description d'un canard artificiel et aussi celle d'une figure jouant du tambourin et de la flûte*« (Paris, Gueria, 1738, in 4°, 80 S.). Hierin beschreibt er den inneren Mechanismus des Flötenspielers ziemlich deutlich. Unter anderem sagt er: »die Muskeln der Brust brauchen eine Kraft, die 56 Pfund gleich ist, um das hohe *c*, den höchsten Ton des Flageolets, herauszubringen. Hingegen um das tiefe *e*, welches die tiefste Note ist, hören zu lassen, ist die Kraft von zwei Loth hinlänglich u. s. w.« Ins Deutsche übersetzt findet sich diese Abhandlung im »Hamburger Magazin«, B. II, S. 1—24. Ins Englische wurde sie übertragen von Desaguliers, London, Parker.

Vaudeville hiessen ursprünglich in Frankreich die meist witzigen, satyrischen Lieder *(Chansons)*, die, im Volke entstanden, an Ereignisse und Persönlichkeiten des Tages anknüpften und deren Schwächen oft mit beissendem Spott geisselten. Olivier Basselin, Besitzer einer Walkmühle bei Vire in der

Normandie in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, soll mit seinen fröhlichen Liedern, die er *»Vaux de vire«* nannte, den Anstoss hierzu gegeben haben. Unter der unumschränkten Herrschaft Mazarin's (1642—1661) kamen diese Lieder ausserordentlich in Blüthe und der Cardinal selber wurde mit den giftigsten Spottliedern bedacht. Sie nahmen damals schon die Form der heutigen Chansons an, sind strophisch gegliedert und jede Strophe schliesst mit dem Refrain, der die Pointe des Inhalts kurz und schlagend ausspricht. Die eigenthümliche Entwickelung, welche die französische Oper im 18. Jahrhundert nahm, gab diesen Liedern allmälig eine erhöhte Bedeutung. In dem Kampf, der für die nationale Entwickelung der französischen Oper in der letzten Hälfte des Jahrhunderts geführt wurde, hatte sich auch für die dramatische Musik jener Coupletstil gebildet, der ganz direct auf das Vaudeville führen musste. In der komischen Oper von Duni, Monsigny, Danican, genannt Philidor, und Gretry, hatte bereits die leichte sangbare Romanze die Herrschaft über die Arie gewonnen. An Stelle des Recitativs war der Dialog getreten und es lag zu nahe, dies Verfahren noch weiter auszudehnen und diesen nur mit leichten Liedern zu durchziehen, die direct dem Volksliederschatz entnommen oder nach bekannten Melodien in der Weise des Volksliedes gedichtet waren. Diese Liederspiele erhielten dann den Namen Vaudeville und sie wurden in Frankreich bald so beliebt, dass in Paris 1791 ein Theater, das Vaudeville-Théâtre eigens dafür errichtet wurde. Die Gattung fand auch in Deutschland Vertheidiger und Vertreter; der erste war wohl Fr. Reichardt und seitdem ist das Liederspiel auch in Deutschland mit mehr oder weniger Glück bis auf den heutigen Tag gepflegt worden (s. Liederspiel).

Vaupullaire, Musiker von französischer oder belgischer Abstammung, welcher am Anfang des 16. Jahrhunderts lebte. In den bekannten Sammlungen ist von seiner Composition nichts aufzufinden; nur eine vierstimmige Messe, *»Christus resurgens«* betitelt, ist im Manuscript vorhanden und diese befindet sich in der Bibliothek zu Cambrai. Coussemacker hat das *»Sanctus«* daraus in Partitur veröffentlicht. (*»Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai«*, No. 1.)

Vausenville, s. Roberger de V.

Vavasseur, Nicolas le, Lehrer der Chorknaben an der Kirche zu Lisieux und Organist der Kirche St. Pierre de Caen um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Er liess drucken: *»Canons à deux, trois, quatre, cinq et six voix«* (Paris, Ballard, 1648, in 4°).

Vayanakol, eine Flöte der Ostindier.

Vazquez, D. João, Kapellmeister an der Kathedrale zu Burgos in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts. Er hinterliess im Manuscript Messen, Motetten, Vilhancicos und Weihnachtsgesänge. Einige aus der grossen Zahl seiner Arbeiten findet man in der Sammlung von Enriquez de Valderavano, gedruckt zu Burgos bei Did. Fernandez de Cordova (1542).

Vc., Abkürzung für Violoncello.

Vecchi, Orazio, italienischer Componist des 16. Jahrhunderts, berühmt als Förderer der dramatischen Musik, ist nach der im städtischen Archiv zu Modena bewahrten Chronik des Giambatista Spaccini, 1605 im Alter von vierundfünfzig Jahren gestorben, mithin 1551 geboren. Der Ort seiner Geburt sowie seine frühesten Erlebnisse sind unbekannt geblieben;*) doch steht fest, dass er für den geistlichen Stand und demgemäss in einem Kloster erzogen worden ist. Seinen ersten Musikunterricht erhielt er von einem Mönch aus Modena Namens Salvatore Essenga, unter dessen Aegide er auch als Componist debütirte, indem derselbe ein Madrigal seines Schülers in die von ihm 1566

*) Der gewissenhafte Biograph Vecchi's, Catelani, zögert, als seinen Geburtsort Modena anzugeben, da die Taufregister des dortigen städtischen Archivs nicht bis zu seinem Geburtsjahr reichen. Dagegen wird er in den Sterberegistern als *„Modenese“* aufgeführt.

zu Venedig veröffentlichte Sammlung vierstimmiger Madrigale aufnahm. Am 15. October 1586 wurde V. zum Canonicus der Kathedrale des Städtchens Correggio erwählt und am 29. Juli 1591 zur Würde eines Archidiakonus an derselben Kirche erhoben. Dass er schon damals einen grossen Ruf als Kenner des römischen Kirchengesanges genoss, zeigt die Vorrede zu dem 1591 von dem venetianischen Musikverleger Angelo Gardano veröffentlichten »*Graduale Romanum*«, welche unter den mit der Herausgabe betrauten musikalischen Autoritäten auch seinen Namen nennt. Bei aller Anerkennung aber, welche ihm in Coreggio zu Theil wurde, sehnte er sich aus der Stille der Kleinstadt nach einem bewegteren öffentlichen Leben und verlegte seinen Wohnsitz nach Modena. Dies muss im Beginn des Jahres 1595 gewesen sein, denn, wie Spaccini berichtet, wurde dort am 5. Februar dieses Jahres ein Mordanfall auf ihn gemacht, welcher übrigens vereitelt wurde, da die Kleider des Künstlers die Wirkung des für ihn bestimmten Dolchstiches abschwächten.*) Die Ursache dieses Angriffes ist unbekannt geblieben. Der streitsüchtige Charakter Vecchi's mag als allgemeiner Erklärungsgrund dafür dienen. Bezüglich dieser Eigenschaft finden sich bei dem genannten Chronisten noch weitere Mittheilungen: so soll V. ebenfalls in jenem Jahre mit einem Liebhaber seiner Schwägerin einen heftigen Zwist gehabt und denselben bei dieser Gelegenheit durch zwei Degenstiche am Kopfe verwundet haben; ein anderer, weniger ernsthafter Streit entbrannte einmal (1596) während des Gottesdienstes in der Augustinerkirche zu Modena zwischen ihm und dem Organisten dieser Kirche, Fabio Ricchetti; V., der die Messe zu singen hatte, glaubte seinen Vortrag durch die Orgelbegleitung beeinträchtigt und erhob seine Stimme lauter und lauter, wogegen der Organist, der auch seinerseits zur Geltung kommen wollte, ein Register nach dem andern zog, um seinen Rivalen zu übertönen. Der Ausgang dieses Kampfes blieb unentschieden, da die anwesende Gemeinde sich bald einer lauten Heiterkeit nicht mehr erwehren konnte und so der anstössigen Scene ein Ende gemacht wurde.

Am 14. October 1596 wurde V. an Stelle Ferrari's zum Kapellmeister an der Kathedrale von Modena ernannt. Im nächsten Jahre reiste er nach Venedig, um einige seiner Compositionen, wahrscheinlich den, später noch zu erwähnenden »Amfiparnaso« zu veröffentlichen. Im Jahre 1598 erfuhren seine materiellen Verhältnisse eine Verbesserung, indem er neben seinem Kapellmeisterposten das Amt eines Lehrers der herzoglichen Prinzen mit einem Gehalt von achtzig Scudi übernahm. Weitere Vortheile erwuchsen ihm 1603 durch die Protection des in Modena anwesenden kaiserlichen Gesandten, welcher den Gemeinderath der Stadt bestimmte, dem Künstler ein Gehalt von hundert Lire für fünf Jahre zu gewähren; demselben Beschützer hatte V. ohne Zweifel die Ehre zu verdanken, an den Hof des Kaisers Rudolf II. eingeladen zu sein, wie dies die Inschrift auf seinem Grabstein meldet, wo ebenfalls zu lesen ist, dass er bei dem Herzog Octavio Farnese von Parma sowie bei dem Erzherzog Ferdinand in hohem Ansehen gestanden. Auch vom Könige von Polen wurde er ausgezeichnet und zwar durch eine Medaille im Gewicht von zweiundzwanzig Scudi als Gegenleistung für mehrere ihm übersandte Compositionen. — Vecchi's lebhaftes Naturell und sein Interesse für die dramatische Musik veranlassten ihn zu häufiger activer Theilnahme an den öffentlichen Maskenfesten, welche in der Zeit von 1599 bis 1604 zu Modena in grosser Zahl veranstaltet wurden; wie sehr nun auch der Geist jener Zeit zur Toleranz neigte, so scheint doch die Geistlichkeit, der V. als Mitglied angehörte, sein künstlerisches Treiben anstössig gefunden zu haben und mag dies die Ursache gewesen sein, weshalb er im October 1604 auf Befehl des Bischofs seines Kapellmeisteramtes entsetzt wurde. Diese Kränkung, für welche er selbst hauptsächlich seinen Amtsnach-

*) *„A hore 22 fu data una stiletada a Horatio Vecchio, musico eccellente di questi tempi, non s'è saputo da chi, et non ebbe male.“*

folger und früheren Schüler Geminiano Capilupi verantwortlich gemacht hat, führte, in Verbindung mit einem älteren katarrhalischen Leiden in der Nacht vom 19. bis 20. Februar seinen Tod herbei. Er hinterliess u. a. eine Sammlung von Portraits berühmter Musiker seiner Zeit, die er auf eigene Kosten von tüchtigen Malern hatte anfertigen lassen; er vermachte dieselbe nebst seinen übrigen Bildern und seinen Büchern seinem Neffen Pietro Giovanni Ingone unter der seltsamen Bedingung, dass derselbe einem seiner Söhne den Taufnamen Orazio gebe und ihn musikalisch ausbilden lasse. Die Zeitgenossen des Künstlers zeigten ein volles Verständniss für den Verlust, der sie durch seinen Tod getroffen hatte; auch der Bischof von Modena unterliess nicht, den Hinterbliebenen sein Beileid auszudrücken, und seine Absicht, dem Verstorbenen eine glänzende Leichenfeier zu bereiten, wurde nur dadurch vereitelt, dass V. selbst in seinem Testament ein prunkloses Begräbniss für sich bestimmt hatte. Zwei Jahre später wurde ihm ein prächtiges, von dem Bildhauer Pacchioni zu Reggio angefertigtes Monument gesetzt mit folgender Inschrift:

D. O. M.
HORATIUS VECCHIUS, QUI NOVIS TUM
MUSICIS, TUM POETICIS REBUS INVENI-
ENDIS ITA FLORUIT, UT OMNIA
OMNIUM TEMPOR. INGENIA FACI-
LE SUPERARIT, HOC TUMULO
QUIESCENS EXCITATRICEM EX-
PECTAT TUBAM.
HIC OCTAVIO FARNESIO, ARCHIDUCI Q.
FERDINANDO AUSTRIAE CARISSIMUS.
CUM ARMONIAM PRIMUS COMICAE FA-
CULTATI CONJUNXISSET, TOTUM TER-
RARUM ORBEM IN SUI ADMIRATIONEM
TRAXIT: TANDEM, PLURIBUS IN EC-
CLESIIS SACRIS CHORIS PRAEFECTUS, ET
A RADULFO IMP. ACCERSITUS, INGRA-
VESCENTE JAM AETATE RECUSATO
MUNERE, SER:MO DUCI CESARI ESTEN-
SI, PROPRIA IN PATRIA INSERVIENS,
ANGELICIS CONCENTIBUS PRAEFI-
CIENDUS DECESSIT
ANNO M. DC. V. DIE XIX. MEN.
FEBRUARII.

Wie alle Tonsetzer seiner Zeit componirte V. hauptsächlich Messen und Motetten, wie auch mehrstimmige Madrigale und Canzonetten; was aber seinen Namen besonders berühmt gemacht hat, ist eine Art musikalischer Komödie, jener schon vorhin erwähnte »Amfiparnaso«*), von ihm »*Comedia harmonica*« genannt, zuerst aufgeführt in Modena 1594 und drei Jahre später in Venedig veröffentlicht. Der italienische Geschichtsschreiber Muratori hat behauptet, die ersten musikalisch-dramatischen Versuche Vecchi's seien denjenigen vorangegangen, welche Ende des 16. Jahrhunderts in Florenz namentlich durch die Bemühungen des Dichters Rinuccini und des Componisten Peri zur Entstehung der modernen Oper geführt haben, und diese Erfindung werde ihn unsterblich machen. Der berühmte Historiker stützt seine Behauptung auf den Passus der oben angeführten Grabschrift »*Armoniam primus comicae facultati conjunxisset, totum terrarum orbem in sui admirationem traxit.*« Ueberdies sagt V. selbst in der Vorrede seines Werkes, »dass die Verbindung der Komödie mit der Musik seines Wissens noch von Niemandem unternommen oder erdacht sei, und dass er wegen seiner Erfindung, wenn nicht gelobt, doch auch nicht getadelt zu werden verdiene« (»*Essendo l'accoppiamento di Comedia e di Musica non più stato fatto, ch'io mi sappia da altri, e forse non imaginato . . . . edio in tanto devrò*

*) Dies die Schreibweise Catelani's, des schon erwähnten Autors einer zuerst in der Mailänder „*Gazzetta Musicale*", dann im Separatabdruck erschienenen werthvollen Abhandlung: „*Delle vita e delle opere di Orazio Vecchi*". Arteaga („*Le rivoluzioni del teatro musicale Italiano*" I. S. 263) schreibt „Antiparnaso".

esser, se non lodato, almeno non biasimato dell' inventione.«). Endlich scheint die Inschrift auf einer im *Teatro communale* zu Modena befindlichen Colossalbüste des Künstlers »*Orazio Vecchi dividi col Rinuccini la gloria d'inventare l'opera in musica*« die Ansicht Muratori's zu bestätigen. Bei genauer Untersuchung der historischen Thatsachen jedoch sowie des in Rede stehenden Werkes ergiebt sich das irrige derselben: die musikalische Beschaffenheit des »Amfiparnaso« zeigt keinerlei Gemeinschaft mit dem Stil jener Reformatoren des musikalischen Dramas, des Peri, des Caccini, ja selbst des Emilio Cavaliere; anstatt des von diesen angewendeten Recitativs, des sogenannten *Stile parlante*, und der Monodie, besteht Vecchi's musikalische Komödie ausschliesslich aus einer lockeren Verbindung mehrstimmiger Gesänge im Madrigalstil mit der Handlung. Nach der bizarren Manier der Componisten seiner Zeit, welche selbst die Reden der einzelnen Personen in der geistlichen wie in der weltlichen Musik von mehreren Stimmen ausführen liessen, wird auch im »Amfiparnaso« die Klage des Liebhabers, welcher sich durch Eifersucht geplagt, von einem Felsen hinabstürzen will, vermittelst eines auf die fünf Stimmen *Basso, Tenore, Quinto, Alto, Canto* vertheilten Chores ausgedrückt. Ebenso bewegt sich die Musik während eines Streites zwischen dem Doctor Pantalon und seinem gefrässigen Diener Pedrolino im regelrechten contrapunktischen Ensemble. Der Tenor beginnt: »Pedrolino, wo bist du?« worauf der Quinto antwortet: »Herr, ich kann nicht kommen, weil ich in der Küche zu thun habe.« Nun singen Sopran (Canto), Alt und Tenor die Worte: »Du Dieb, du Hund, was machst du dort in der Küche?« und Sopran, Quinto und Basso erwiedern: »Ich fülle mir den Bauch« (Tenor allein) »mit gewissen Vögeln, welche den ganzen Tag singen« — hier fallen sämmtliche Stimmen mit dem Vogelgeschrei »Pipiripi, Cucurucu« ein. Diese Probe darf genügen, um den gewaltigen Abstand erkennen zu lassen, welcher den »Amfiparnaso« von der »Euridice« des Peri trennt. Kann somit V. als dramatischer Componist nur geringe Theilnahme beanspruchen, so gewinnt dagegen seine künstlerische Persönlichkeit dadurch an Bedeutung, dass er sich gleichzeitig als Dichter bethätigte, und zwar, wie Muratori behauptet, in hervorragender Weise.

Unbedingte Anerkennung verdient V. als Componist für Kirche und Kammer. Von seinen, diesen Musikgattungen angehörigen Werken sind die folgenden veröffentlicht worden: 1) »*Canzonetti di Orazio Vecchi da Modona libro primo a quattro voci, novamente ristampate in Venetia appresso Angelo Gardano*«, 1580 (ist dem Grafen Mario Bevilacqua gewidmet und enthält 22 Canzonetten). 2) »*Canzonette etc. libro secondo*«, Venedig, 1580 (dem Podesta von Bologna, Camillo Pellegrini gewidmet, enthält 21 Canzonetten). 3) »*Madrigali a sei voci*«, Venedig, 1583 (dem Fürsten Albert Radzivil gewidmet). 4) »*Canzonette, libro terzo*«, Venedig, 1585 (enthaltend 22 Stücke). 5) »*Horatii Vecchii Mutinensis, Canonici Corigiensis Lamentationes cum quattuor paribus vocibus*«, Venedig, 1587 (enthält drei »*Benedictus*«, sechs »*Miserere*«, je ein »*Populе meus*«, »*Stabat*« und »*O salutaris hostia*«). 6) »*Canzonette a sei voci, libro primo*«, Venedig, 1587 (dem Primicerius oder ersten Sänger der Kapelle, Gonzaga, zu Mantua gewidmet, 21 Canzonetten enthaltend). 7) »*Madrigali a cinque voci, libro primo*«, Venedig, 1589 (dem Herzog von Mantua gewidmet, mit 19 Nummern). 8) »*Motecta Horatii Vecchii Mutinensis etc. Quaternis, Quinis, Senis et Octonis vocibus*«, Venedig, 1590 (31 Nummern). 9) »*Selva di varia ricreatione di Horatio Vecchi, nella quale si contengono varij soggetti a* 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 *et à* 10 *voci, cioè Madrigali, Capricci, Balli, Arie, Justiniane, Canzonette, Fantasie, Serenate, Dialoghi, un Lotto amoroso, con una Battaglia à diece nel fine et accomodatovi la intavolatura di liuto alle Arie, ai Balli et alle Canzonette*«, Venedig, 1590 (der Autor nennt diese Sammlung einen »Wald«, weil hier die Mannichfaltigkeit der Kunstformen nicht minder gross sei, wie dort die der Pflanzen, Sträucher und Bäume; in diesem musikalisch-poetischen Chaos finden sich ein achtstimmiges Madrigal von Luca Mazio, unter den Tanzliedern ein fünfstimmiger Saltarello,

ler unter dem Namen seines Erfinders »*Il Vecchi*« allgemein beliebt war). 10) »*Canzonette libro quarto à quattro voci*«, Venedig, 1590 (dem Grafen Camillo d'Austria von Correggio gewidmet und 22 Nummern enthaltend). 11) »*Canzonette a tre voci di Horatio Vecchi et di Gemignano Capi-Lupi da Madona*«, Venedig, 1597 (18 Canzonetten von V. und 16 von seinem schon erwähnten Schüler enthaltend, dessen Fähigkeiten der Meister in seiner Vorrede warmes Lob spendet). 12) »*Sacrarum Cantionum Horatii Vecchii in Cathedrali Ecclesia Mutinae musicae magistri, quinque, sex, septem et octo vocibus, Liber secundus*«, Venedig, 1597 (enthält 24 Nummern, darunter zwei von Capilupi). 13) »*Convito musicale a tre, quattro etc. voci*«, Venedig, 1597 (eine Sammlung von 52 Tonstücken verschiedener Gattung nach Art der »*Selva di varia ricreazione*«, dem Erzherzog Ferdinand von Oesterreich gewidmet). 14) »*Hymni qui per totum annum in ecclesia romana concinuntur, partim brevi stilo super plano cantu, partim proprio Marte, cum quatuor vocibus*«, Venedig, 1604 (enthält 32 Hymnen nach eigenen Texteswörten und ist dem Erzbischof von Salzburg gewidmet). 15) »*Le veglie di Siena, overo i varii humori della musica moderna*«, Venedig, 1604 (das Jahr darauf unter dem Titel »*Noctes ludicrae*« in Nürnberg und 1614 sogar in Gera in einer von Peter Negander besorgten deutschen Uebersetzung erschienen; versucht die verschiedenen menschlichen Charaktere musikalisch zu schildern, zu welchem Zwecke V., wie er in der Vorrede des Werkes sagt, »lange Zeit Studien gemacht«). 16) »*Missarum senis et octonis vocibus liber primus*«, Venedig, 1607 (das erste posthume Werk Vecchi's, von seinem Schüler Bravusi herausgegeben). 17) »*Dialoghi a sette et otto voci, da cantarsi et concertarsi con ogni sorte di stromenti*«, Venedig, 1608 (eine Sammlung von 9 Gesängen zu 7 und 8 Stimmen; am Schluss befindet sich die Musik zu einer 1604 vom Autor veranstalteten und geleiteten Maskerade, eine 10stimmige Composition, betitelt »*Mascherata della Malinconia, et Allegrezza*«).

Eine grosse Zahl von kleineren Compositionen Vecchi's, Canzonetten, Madrigale etc. finden sich in den am Schlusse des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts veröffentlichten Sammlungen von Werken berühmter Tonsetzer, namentlich in den bei Hubert Waelrant zu Antwerpen erschienenen »*Sinfonia angelica*« (1594), »*Melodia olimpica*« (1594) und »*Lauro verde*« (1591); ferner in »*Il Trionfo di Dori*«, Venedig, bei Gardano (1596), »*Madrigali pastorali*«, Antwerpen, bei Phalèse (1604), »*De floridi virtuosi d'Italia il terzo libro di madrigali*, Venedig, bei Vincenti (1586) »*Le muse da diversi autori a 5 voci*«, ebenda bei Gardano (1575), »*Il trionfo di Musica*«, ebenda bei Scotto (1579), »*Gli amorosi ardori*«, ebenda, Gardano (1583), »*Spoglia amorosa*«, ebenda (1592). — Alle diese Arbeiten Vecchi's zeigen den Meister im strengen, massvollen Kirchenstil, zugleich aber ganz seltsam dramatisch-malerische Züge, aus denen, wie Ambros sagt, »ein tief in seinem Innern sitzender, curioser Kauz hervorguckt; anderwärts tritt dieser neckische Dämon, wo er sich nicht um der Kirche willen geniren muss, offen zu Tage.« So im »Amfiparnaso«, der mit den »*Veglie di Siena*« als bemerkenswerthes Zeichen gelten darf, wie sehr die Musik jetzt endlich darnach rang, ganz bestimmter Ausdruck des wechselnden Affektes zu werden. Die dramatische Bühne schwebte ihr bereits vor, wenn auch einstweilen in noch schwankenden Umrissen. Die gewählte Form findet zum Theil ihre Entschuldigung darin, schliesst Ambros, dass das für die wirkliche Oper unentbehrliche Orchester damals in der entsprechenden Weise (d. h. nicht blos Akkorde auf einem Grundbass anschlagend, wie eben damals in Aufnahme kam, sondern selbstbedeutend eingreifend, wie z. B. bei Mozart) noch nicht zur Verfügung stand und dem V. offenbar ahnungsvoll und dunkel ein analoger musikalischer Effekt vorschwebte, den er denn durch belebte Polyphonie singender Stimmen zu ersetzen versucht hat.

Vecchi, Orfeo, italienischer Kirchencomponist, wurde um 1540 zu Mailand

*) A. W. Ambros, „Geschichte der Musik", III. p. 545.

geboren, wirkte als Kapellmeister an der dortigen Kirche Santa Maria della Scala und ist daselbst 1613 gestorben. Wie der Vorhergehende dem geistlichen Stande angehörig, vermied Orfeo V. im Gegensatz zu jenem alle Abschweifungen über das engere Gebiet seiner Kunst hinaus und stellte dieselbe ausschliesslich in den Dienst der Kirche. Von seinen Compositionen sind im Druck erschienen und zwar zu Antwerpen: 1) »*Cantiones sacrae sex vocum, lib.* 3«, 1603. 2) *Cantiones sacrae quinque vocum, lib.* 1«, 1610. 3) »*Salmi intieri a cinque voci, che si cantano alli vespri nelle solennità de tutto l'anno, con doui (sic) Magnificat, Falsi Bordoni et le quattro Antifone par la Compietà. Nuovamente ristampati in Milano appresso Filippo Lomazzo*«, 1614. 4) »*Motectorum quae in communi Sanctorum quatuor vocum concin. Liber primus*«, Mediolani, 1603. Eine Anzahl von Manuscripten Vecchi's findet sich in den Archiven des Mailänder Doms, darunter ein Buch vierstimmiger Motetten, fünf Bücher mit fünfstimmigen Motetten, eine Auswahl von Madrigalen in Form fünfstimmiger Motetten, sieben Psalmen für sechs Stimmen mit *Basso continuo*, ein Magnificat in den acht Kirchentönen mit *Basso continuo, Faux-Bourdons* zu vier, fünf und acht Stimmen, endlich mehrere Bücher mit Hymnen, theils zum Gebrauch beim Gregorianischen, theils beim Ambrosianischen Ritus.

Vecchi, Lorenzo, Geistlicher der Metropolitankirche zu Bologna, zeitweilig auch Kapellmeister an derselben, wurde 1566 zu Bologna geboren. Unter einer Reihe von Compositionen für die Kirche, welche von ihm im Beginn des 17. Jahrhunderts zu Venedig bei Angelo Gardano veröffentlicht wurden, ist ein Buch mit Messen unter dem Titel »*Misse a otto voci, libro primo*« (Venezia, Angelo Gardano, 1605) hervorzuheben.

Vecoli, Pietro, Componist, zu Lucca um die Mitte des 16. Jahrhunderts geboren, gehörte während einer Zeit zur Kapelle des Herzogs von Savoyen. Von seinen Compositionen sind gedruckt: »*Madrigali a cinque voci*« (Torino, 1581, in 8°).

Vecoli, Regolo, neapolitanischer Componist, ebenfalls aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Von ihm sind gedruckt: »*Canzonette alla napoletana a* 3, 4, 5 *et* 6 *voci*« (Venedig, 1569, in 4°). »*Madrigali a* 5 *voci*« (Lyon, Clement Baudin, 1577, in 4° obl.).

Veemente (ital.), Vortragsbezeichnung = heftig.

Veesenmeyer, Georg, Theologe und Professor zu Ulm, starb daselbst am 6. April 1833. Er gab heraus: »Versuch einer Geschichte des deutschen Kirchengesanges in der Ulmischen Kirche« (Ulm, 1798, 12 Seiten in 4°).

Veggio, Claudio, Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, veröffentlichte: »*Il primo libro di madrigali a* 4 *voci, con la gionta de sei altri di Archadelt della misura a breve*« (Venedig, Hyronimo Scotto, 1540; zweite Ausgabe ebenfalls in Venedig, 1545, in 4° obl.). Befand sich auf der Münchener Bibliothek.

Veichtner, Franz Adam, Violinist und Componist, Schüler des Franz Benda in Potsdam, wurde Kapellmeister des Herzogs von Kurland zu Mitau; machte nach Auflösung dieser Kapelle Reisen nach Italien, wo er sich als Violinist hören liess, und kam dann als Kapellmeister nach Petersburg, wo er auch gestorben sein soll. Geboren wurde er 1745 wahrscheinlich in Preussen. Die Cantate: »Cephalus und Procris« wurde 1780 in Berlin aufgeführt. Ausserdem schrieb er: »Hymne an Gott«. »Die erste Feier der Himmelfahrt Jesu«, Oratorium. Gegen sechzig Sinfonien, von denen gedruckt sind: Vier Sinfonien für zwei Violinen, Alt, Bass, zwei Hoboen, zwei Fagotte und zwei Hörner (Leipzig, Sommer, 1777). Zwei russische Sinfonien in acht Theilen (Leipzig, Hartknoch). Violinconcert (ebenda 1771). Drei Quartette (Petersburg, 1802). Vierundzwanzig Fantasien für Violine und Bass, op. 7, Buch 1 und 2 (Leipzig, Breitkopf & Härtel) u. a.

Veit, Emil Alexander, bekannter, trefflicher Pianist aus der Schule der Herren von Bülow, von Bronsart und Bendel. Geboren am 3. März 1842 zu Mirone in Mecklenburg, als der älteste Sohn eines Schulvorstehers daselbst,

seine Eltern siedelten in seinem 3. Lebensjahre mit ihm nach Berlin über, wo er sich seitdem aufhält. Seine theoretischen Studien betrieb er unter Professor Geyer, Kiel und W. Tappert. Ein ernsthaft strebender Künstler, war er der Erste, welcher hier in seinen Concerten »Für Werke von Componisten der Gegenwart«, 1871—1873 (in denen er nur hier noch gar nicht aufgeführte Werke lebender Componisten zu Gehör brachte) energisch für das Neue in die Schranken trat und so manchem jüngeren Componisten zur Anerkennung verhalf. Seit 1874 Direktor eines Instituts für höheres Clavierspiel, wirkt er auch hier in durchaus anregender Weise und hat auf pädagogischem Gebiet bereits höchst achtbare Resultate seiner Tüchtigkeit und seines eifrigen Strebens erzielt. An Compositionen sind bis jetzt einige leichte, gefällige Salonsachen von ihm erschienen.

Veit, Wenzel Heinrich, ist am 19. Januar 1806 in Czepnitz, einem Dorfe in Böhmen, geboren und erhielt auch hier seinen ersten Unterricht in der Musik vom Lehrer des Dorfes. In Leitmeritz, wo er das Gymnasium und in Prag, wo er (1821) die Universität besuchte, vernachlässigte er die Musikstudien durchaus nicht, und obgleich er die Jurisprudenz zu seinem Beruf erwählte — er ging 1831 in Dienste der Stadt Prag — wurde 1850 Oberlandesgerichtsrath und 1861 Gerichtspräsident in Leitmeritz — so beschäftigte er sich immer auch ernstlich und erfolgreich mit der Musik, was seine vortrefflichen Quartette und Quintette für Streichinstrumente, eine Ouverture und eine Sinfonie, wie manche Gesangswerke darthun. V. starb am 16. Febr. 1864 in Leitmeritz.

Veitstanz. Es war um die Mitte des 14. Jahrhunderts, als Europa von einer der fürchterlichsten Seuchen heimgesucht wurde. Aus China kommend durchzog sie Asien, die Krim, Italien, Frankreich, England und erreichte im Jahre 1349 auch Deutschland, wo über 2000 Dörfer vollständig ausstarben. Der »schwarze Tod« — so nannte man diese Krankheit, die keine andere als die asiatische Cholera war — forderte seine Opfer nach Millionen und seine Wirkung auf das sociale Leben war eine tiefgehende. Da traten nun jene Auswüchse des rohesten mittelalterlichen Aberglaubens zu Tage und es schien als sei der Böse selbst unter die Menschen gefahren, die im tollen Wirbel sich aufrieben. Damals zeigte sich nämlich jene merkwürdige Erscheinung der Tanzwuth oder Tanzplage. Im ganzen Rheinland auf- und abwärts bis Aachen und in den Niederlanden erschienen Schaaren von Männern und Frauen, die in bacchantischer Ausgelassenheit unter wilden Sprüngen und Verrenkungen sich drehten. Hand in Hand schlossen sie Kreise und tanzten ohne Scheu vor den Umstehenden in wilder Raserei bis wuthschäumend sie zur Erde stürzten. Immer mehr wuchs die Zahl der Neugierigen, die sich an dem wunderbaren Schauspiel weideten, aber immer mehr auch die Zahl der Ergriffenen. Der Anblick der rothen Farbe und manche andere Sinneneindrücke beförderten den Ausbruch der dämonischen Bewegungen, welche allen Heilmitteln der Aerzte und allen Beschwörungen der Priester zu trotzen schienen. Man nannte sie Johannistänzer, weil nach der einen Meinung dies Uebel bei der Feier des St. Johannesfestes seinen Anfang genommen, nach der andern Ansicht aber deshalb, weil die Befallenen den heiligen Johannes anriefen und sich dem Schutz desselben befahlen. Als später 1418 in Strassburg die Tanzwuth losbrach, benutzte man die Kapelle des heil. Veit zur Beschwörung gegen diese Krankheit und von diesem Umstande sollen die Ergriffenen Veitstänzer heissen. Wir werden unten aber eine ganz andere Herleitung anführen.

Die Form der Aufzüge, wie solche in Chroniken beschrieben, blieb immer dieselbe: Voran einige Sackpfeifer, dann eine Heerde Neugieriger, dann die Befallenen in ihren wunderlichen Sprüngen und Tänzen, endlich die jammernden Angehörigen, die vergebliche Anstrengung machten, die unglücklichen Opfer zurückzugewinnen. Bisweilen versuchte man durch Schläge und Stösse die Besonnenheit bei den Tänzern wieder zurückzurufen, was bei einigen in der That

zum Ziele führte. Bei manchen d[illegible]n steigerte sich die Ausgelassenheit bis zum vollständigen Verlust des Bewusstseins, schäumend und brüllend tanzten sie, bis sie todt niederfielen, oder stürzten blindlings sich ins Wasser oder zerschmetterten ihren Kopf an den Wänden. So währte der Spuk in mannichfachen Varianten bis zu Anfang des 15. Jahrhunderts, wo er sich dann allmälig verlor. Lassen wir aus verschiedenen Chroniken von dieser Tanzwuth ausführlich berichten. Vorangehe die Limburger Chronik, die also erzählt (Ausg. v. Vogel, 1828, S. 72): »Anno 1374, zu mitten im Sommer, da erhub sich ein wunderlich Ding auff Erdreich, und sonderlich in Teutschen Landen, auff dem Rhein und auff der Mosel, also dass Leut anhuben zu tantzen und zu rasen, und stunden je zwei gegen ein, und tantzeten auf einer Stätt einen halben Tag, und in dem Tantz da fielen sie etwan dick (= oft und tüchtig) nieder und liessen sich mit Füssen tretten auff ihren Leib. Davon nahmen sie sich an, dass sie genesen wären und lieffen von einer Stadt zu der andern und von einer Kirche zu der andern, und huben Geld auff von den Leuten, wo es ihnen mocht gewerden. Und wurd des Dings also viel, dass man zu Köln in der Stadt mehr denn fünffhundert Täntzer fand. Und fand man, dass es ein Ketzerei war, und geschah umb Geldes willen, dass ihr ein Theil Frau und Mann in Unkeuschheit mochten kommen und die vollbringen. Und fand man zu Köln mehr denn hundert Frauen und Dienstmägde, die nit eheliche Männer hatten. Die wurden alle in der Täntzerey kindertragend, und wann dass sie tantzeten, so bunden und knebelten sie sich hart um den Leib, dass sie desto geringer (dünner) wären. Hierauf sprachen ein Theils Meister, sonderlich der guten Artzt: dass ein theil wurden tantzend die von heisser Natur wären und von anderen gebrechlichen natürlichen Sachen. Die Meister von der heiligen Schrift die beschworen der Täntzer ein Theil, die meinten, dass sie besessen wären von dem bösen Geist. Also nahm es ein betrogen End und währte wol sechzehn Wochen in dissen Landen oder in der Maass. Auch nahmen die vorgenannten Dänzer Mann und Frauwen sich an, dass sie kein roth sehen möchten. Und war eitel Täuscherei und ist Vorbottschaft gewesen an Christum nach meinem Bedünken.« —

Ueber den Namen und Ursprung des Veitstanzes sind die Meinungen zeither getheilt und verwirrend gewesen. Die Basler Chronik (v. Gross, S. 241), nachdem sie von einem Dienstmädchen erzählt, das 1615 von schwerer Tanzwuth befangen war, bemerkt hierzu: »Warum es der Veitstanz heisst, das sollt ihr wissen: dass dieser heilige Mann von seinem Vater übel geschlagen wurde, dieweil er die Götzenbilder verachtete, damit aber nichts ausgerichtet wurde. Da wollte er es anders anfangen und liess immer hübsche feine Mägdlein herbeikommen, unter Musik und Tanz seinen Sohn zur Abgötterei zu verführen und das Abgöttische ihm angenehm zu machen.« Anderer Meinung ist Agricola (Deutsche Sprüchwörter, No. 497): »In deutschen Landen sind der Plagen viel gewesen. So wurden etliche geplagt, dass sie tanzen mussten oft Tag und Nacht aneinander, oft zween und drei Tag und Nacht. Es ist eine Fabel: St. Veit, der 14 Nothhelfer einer, habe bei seinem Märtyrertode Gott gebeten, da er jetzt den Hals solle hinreichen, so wünsche er: dass die an seinem Abend fasten und seinen Tag feiern, vor demselben Tanz (?) bewahrt bleiben möchten und alsbald ist eine Stimme vom Himmel kommen: Vite, du bist erhöret!« — Wer war St. Vitus? Ein erdichteter Heiliger, der in der Diocletianischen Christenverfolgung den Märtyrertod erlitten haben soll. Sein Gedächtnisstag im Kalender ist der 15. Juni. Wie kommt nun aber dieser fabulöse christliche heilige St. Vitus dazu, mit dem Tanze derartig in Beziehung gebracht zu werden, dass man die Johannistänze auch Veitstänze und nach ihm eine Tanzwuth benannte, und wieder in einem alten Volksreime (»Heiliger Sankt Veit, beschere uns ein Scheit!«) ihn anruft, zum sogenannten Johannisfeuer Holz zu schenken? Der Widerspruch wird gelöst und das ganze fabulöse Wesen des Vitus klar, wenn wir erfahren, was in neuester Zeit die Wissenschaft fest-

gestellt hat: Sanctus Vitus ist nur eine Umformung des Namens vom slavischen Sonnengott »Swantewit«*) (d. h. heiliges Licht). Wegen des Gleichklanges Swante-wit und Sante Vît machte die Uebertragung sich leicht. Zur Erklärung aber diene noch Folgendes: Die Verehrung des Swantewit reicht tief in die vorchristlichen Jahrhunderte hinauf. Es ist der slav. Odin (Gode, Wood), denn beide Gottheiten standen der Ernte vor, beide reiten ein weisses Ross. Wenn es von Odin heisst, dass er in den 12 Nächten auf weissem Rosse daher tose: so glaubte auch der Slave, dass Swantewit auf dem weissen Rosse, das ihm der Cultus hielt und das nur vom Oberpriester bestiegen werden durfte, Nachts gegen die Feinde des Heiligthums zum Kampfe ausziehe. Der Hauptsitz seines Cultus war zu Arcona auf der Insel Rügen, weshalb auch dort gerade zuerst 879 zu Ehren Veits durch Mönche von Corvey eine Veitskapelle entstand. Aber auch Böhmens Hauptstadt besass einen Tempel dieses Gottes, der in christlicher Zeit in die Domkirche zu St. Veit umgenannt wurde. Nicht zufällig ist: dass die Johannesfeierlichkeiten (24. Juni) neun Tage nach St. Veitstage (15. Juni) erfolgen; denn das Wesentliche der Johannisfeier besteht in Böhmen noch jetzt in dem Anzünden lichter Flammfeuer, um welche ehedem herumgetanzt und wobei Lieder gesungen wurden. Dass die Johannesfestgebräuche (Johannesfeuer und Johannistänze) vormals wirklich dem Swantewit galten, bezeugt ein alter Schriftsteller in den »*Scriptores rer. Germ.*« (Francof., 1718, p. 508): »*De Chorea Swante Wite: Fieri solet annuatim in festo Joannis Baptistae — ubi scamna in circum, que transiliunt, proferunt, et serio cautum ne quis rubro amictus conspiccatur, quem invadunt. Toto mense praecedente Joannem sunt timidi et choreas ducentes timore liberantur. Add. Bodin. lib. V. de republ. c. c. 5. Nunc ad descriptionem Idoli his obiter insertis, progrediemur. Inter multiformia Slavorum idola excelluit Swante Wiet.... etc.*« [Uebersetzung: Von den Chorreigen Swante Wits: Es pflegt alljährlich am Fest St. Johannes des Täufers zu geschehen, dass sie (die Slaven) Bänke auf den Spielplatz schaffen und darüber hinweghüpfen und wird später dafür gesorgt, dass Niemand im rothen Rocke gesehen wird, denn auf diesen stürzen sie los. Einen ganzen Monat vor Johanni sind sie ängstlich und werden von dieser Angst dadurch befreit, dass sie ihre Chortänze ausführen. Unter allen Götzenbildern der Slaven glänzt das des Swantewit.] Erwiesen ist längst, dass die Slaven dem Sonnengott das Hauptfest in Mitte Juni feierten, wo seine Kraft sowohl in der Länge des Tages wie in der steigenden Hitze sich am meisten entwickelte — ähnlich wie die Germanen zur Zeit der Sommer-Sonnenwende, 21. Juni, ihrem Wodan zu Ehren Feuer anzündeten und unter Tanz ihre Opfer darbrachten, woher die im Mittelalter vielverbotenen Johannistänze und Johannisfeuer ihren Ursprung haben. Dass die Tänze auch bei den Slaven zum Cultus des Lichtgottes gehörten, beweist eine lateinische Stelle bei Eckhard (*Monum. Jutebok*, p. 59), die bei Gelegenheit der Erwähnung des *Jutre bog* (Gott der Morgenröthe) angeführt ist und übersetzt also lautet: »Auf jedem Hügel war ein Bild des Götzen, mit einem besonderen Namen bezeichnet, welches die Slaven an Festtagen anbeteten und auch durch Tanz verehrten. Denn eine uralte Sitte ist, die Götter unter Gesang durch Reigen und Tanz zu ehren, wie die heilige Schrift hie und da durch Beispiele der Aegypter, Israeliten und Baalsdiener deutlich beweist. Daher glaube ich: Dieser ganze Gebrauch gehe aus dem Heidenthum hervor, wenn die Bauern fast in allen Gauen dieser Gegend (Jüterbok) und der Mark Brandenburg bei der Feier von Hochzeiten ein altes Rad vor dem Hause oder auf dem Hügel anzünden und bei dessen Umdrehungen, wie beim brennenden Scheiterhaufen, festliche öffentliche Tänze aufführen.«

Nach alledem dürfte es nicht gewagt sein, den Veitstanz von den Tänzen

---

*) Schon Helmold (Chron. Slav. I, 6) hat dies nachgewiesen und andere Forscher Mone, Heidenthum I, 185; F. Nork, Mythologie der Volkssagen, p. 562; A. Wuttke, Volksaberglaube 34 theilen diese Ueberzeugung.

zu Ehren Swante wits abzuleiten. Wie die schwindelnden Rundtänze der Druiden den Kreistanz der Sterne verbildlichen sollten, wie auch schon bei den Gallenen die Tänze zu Ehren der Sonne oft in heilige Raserei ausarteten, wovon die Mänaden im Bachuscult den Namen erhielten: so waren jedenfalls die altslavischen Rundtänze eine Versinnlichung des Umlaufs der Gestirne um die Sonne. Die im Lichtdienst in Böhmen üblichen Rundtänze (Kolos = χορος), wovon das Sonnenfest und ein Ort in Böhmen ebenfalls den Namen Koleda erhalten hat, gaben durch Verwechslung des slavischen Gottes und des christlichen Heiligen dem Veitstanz seine Berühmtheit. Ueber die Beschaffenheit der alten Rundtänze (Kolos) der Slaven zu Ehren ihres Lichtgottes schreibt Anton (Verf. über Sitten und Gebräuche der alten Slaven II, S. 97): »Man giebt sich in einem Cirkel die Hände — daher der Name des Tanzes, Kolo = Zirkel, Rad — springt drei geschwinde Schritte auf die linke, dann einen langsamen auf die rechte Seite. Wenn aber die Männer allein tanzen, so bleiben sie nach den drei linken Schritten etwas stehen und schleudern mit dem rechten Beine gegen den Mittelpunkt des Cirkels. Wenn aber dieser Tanz mit Singen vorgenommen wird, so singt der eine Theil des Cirkels eine Strophe und der andere wiederholt sie. Der slavische Tanz ist äusserst wild, was man besonders bei den Krainern und Croaten findet.«

Soviel steht aus dem Vorgebrachten über den Veitstanz fest: Er hat slavischen Ursprung und weist als ein Opfer- und Freudentanz zu Ehren des Lichtgottes auf die Heidenzeit zurück, der nach der Christianisirung aufs Johannisfest verlegt wurde und auch als Johannistanz frühzeitig in Deutschland gekannt war. Im Mittelalter war er zeitweilig zu einer wirklichen Seuche geworden und stand unzweifelhaft mit den Geisslerfahrten in nahem Zusammenhang. Denn beide Erscheinungen waren die Folge von der grossen Pest (schwarzer Tod); durch sie, die man für eine Strafe Gottes hielt, waren die Gemüther sehr beängstigt und war in den Büssenden der religiöse Wahnsinn entstanden: dass man nur durch Selbstgeisselung das schreckliche Leiden von sich abhalten und Gottes Wohlgefallen wieder erlangen könne. Deshalb geschahen zur grossen Pestzeit (1349) solche Geissleraufzüge, wobei auch Tanzbewegungen erwähnt sind, und zu gleichem Zwecke wurden Pesttänze abgehalten, von denen einige Ueberreste z. B. der Münchener Schefflertanz und die Echternacher Springprocession sich bis zur Gegenwart erhalten haben. Noch heute führt den Namen Veitstanz eine Krankheit, die durch schnellwechselnde Krämpfe in den Muskeln der äusseren Glieder und mannichfaltige Körperbewegungen sich äussert und dem Kranken das Ansehen eines Tanzenden giebt. Somit ist der Veitstanz im Ganzen keine ästhetisch-musikalische, sondern eine pathologische Erscheinung und blos von kulturgeschichtlicher Bedeutung. Gleichwohl sollte hier dieser Artikel nicht übergangen werden, weil ihn doch mancher Leser hier sucht und mag das hier Gebrachte theilweise als Ersatz des fehlenden Artikels über Johannistänze dienen. Melodien zu den uralten Veits- oder Johannistänzen haben sich nicht erhalten; gewiss waren zu diesen Chorreigen aber ihrer Zeit gekannte Tanzlieder vorhanden. Ob es jemals besondere Musikstücke zur Vertreibung des Veitstanzes als Krankheit gegeben habe, dürfte sehr zu bezweifeln sein; wenigstens ist davon nichts weiter, als oben gemeldeter Anruf an St. Johannes, bekannt geworden.

Verzeichniss

der im zehnten Bande enthaltenen Artikel.

S.

T.

U.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.